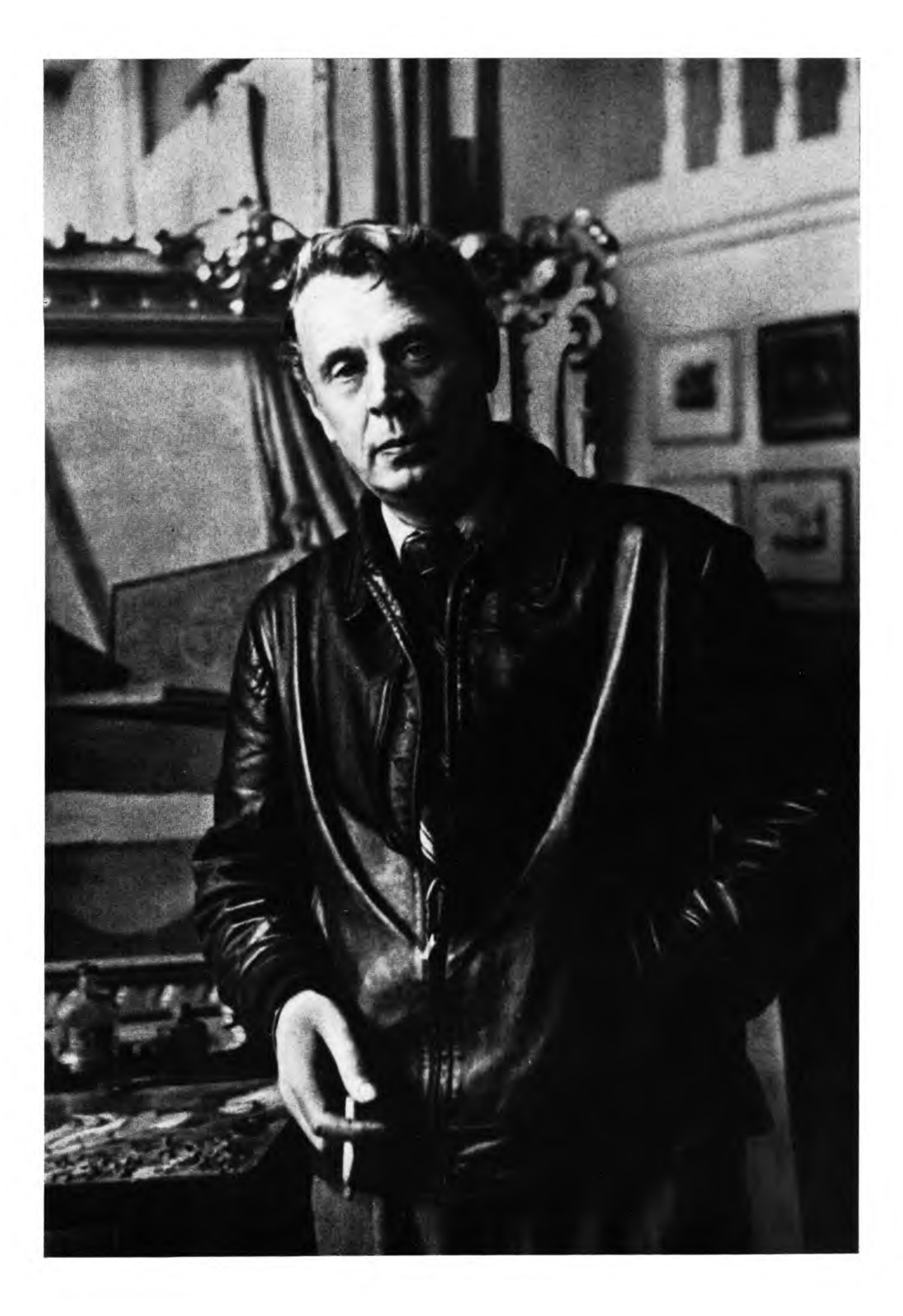
А.САМОХВАЛОВ

МОЙ ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

«ХУДОЖНИК РСФСР» · ЛЕНИНГРАД · 1977



А.САМОХВАЛОВ

МОЙ ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

$C\frac{80102\text{-}001}{M173(03)\text{-}77}$ 332-77

Александр Николаевич Самохвалов — фигура особенная в нашем искусстве и, в первую очередь, тем, что он один из немногих, кто создал первые образы новых, советских людей, не только запечатлев черты их внешности, но, больше того, воспев их, увековечив. Поэтическое и радостное, влюбленное восприятие новой, советской эпохи отличает все творчество Самохвалова.

Есть нечто общее в характере творчества Самохвалова и Дейнеки, прежде всего то, что новое в их искусстве не только в темах и сюжетах, но и в форме, отчетливо тяготеющей к монументальности, вернее, к значительности, передающей чувство людей революционной эпохи, захваченных сознанием исторической исключительности совершающегося на их глазах с их участием.

Песня у каждого своя, мелодия своя, но революционный пафос и чувство гордости за своих современников присущи обоим. Такого искусства не могло быть до Октябрьской революции, не могло быть в другой стране — это классики советского искусства.

Особенным я называю Самохвалова и потому, что его художественная одаренность имеет универсальный характер, выходя даже за пределы многообразия форм изобразительного искусства, в которых он проявил себя широко и оригинально, создав удивительно много и в области станковой и монументальной живописи, и в книжной иллюстрации, и в театре, и в прикладном искусстве, и в скульптуре малых форм.

Он обладал и литературным даром в области художественной прозы и поэзии.

Может быть, именно эта универсальность натуры позволила ему создать свой стиль как некую оригинальную концепцию, естественно выражавшуюся во всем, что он делал, сразу узнаешь Самохвалова и в рисунке, и в живописи, и в пластике, и в декоративных мотивах — во всем, чего касалась творческая рука художника.

Так говорить можно только о большом художнике, оригинальном и сильном, поющем своим голосом.

Все живое имеет своих родителей, своих предков, историю своего происхождения, что полностью относится и к искусству. Эта интереснейшая книга, написанная самим художником, позволяет понять обстоятельства и историю его формирования и те импульсы, которые эти обстоятельства сообщили таланту будущего мастера.

Но определился мастер самостоятельно, и сейчас, когда мы легко можем увидеть все им сделанное и оценить его по достоинству, первое, что бросается в глаза,— именно художественная самостоятельность Самохвалова. Явление редкостное и драгоценное.

Таким он представлялся мне долгие годы нашей дружбы, таким вижу его и сейчас, мысленно оглядывая длинный ряд его произведений. Возникая, они всегда волновали новизной и жизненностью. Огромное впечатление производила выставка 1940 года в большом зале Ленинградского Союза художников, где была показана его картина «Появление В. И. Ленина на II Всероссийском съезде Советов» и масса превосходных этюдов к этой картине. Картина была в те дни настоящим художественным открытием, ибо это, пожалуй, первая или одна из первых картин на большую историко-революционную тему ярко-поэтического, романтического характера.

Это же ощущение встречи с чем-то новым и захватывающим сопровождало знакомство и с его знаменитой «Девушкой в футболке», и с его иллюстрациями к «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина, и с его серией «Метростроевок», и с его огромным панно для Всемирной выставки в Париже в 1937 году, и со многими другими его работами.

Прошло время, ушел от нас А. Н. Самохвалов, и мы исследуем его творчество, в котором воплотились его талант, ум и сердце, помноженные на художественное мастерство, и я уверен, что с годами оно будет цениться все выше и выше.

Народный художник СССР **Е. Кибрик**

РАЗМЫШЛЕНИЯ ПЕРЕД НАЧАЛОМ

Личный творческий опыт, достаточно долговременный, и опыт исторический, на мой взгляд, с убедительной ясностью свидетельствуют о том, что профессиональные навыки и знания еще не формируют творческую готовность и силу художника.

Комплекс творческих движущих сил создается в сложном процессе освоения современности и истории. Он складывается и из жизненного опыта и способности каждого художника по-своему осваивать этот опыт. Органическое слияние жизненности с богатством профессиональных средств выражения приводит интеллект художника к готовности творить.

Я пытался проанализировать, как, какими силами создается творческая концепция художника, его лицо.

И я убедился в чрезвычайной сложности и иногда противоречивости этого процесса.

Размышления приводили меня к выводу о неизбежности освоения элементарной грамоты на основе того окружения, в котором совершается сам профессиональный рост творческого интеллекта художника.

Но неизбежен и другой процесс, часто идущий в противоречии с процессом, только что указанным. Это процесс бурного накопления творческих впечатлений и в особенности впечатлений детства. Может быть, этот процесс накопления детских впечатлений не всегда осуществляется в творческом проявлении, но нередко он выливается в бурный творческий процесс детской живописи и рисунка, в особенности бурный и результативный в случае разумной и умелой помощи взрослых.

В последнее время внимание к процессу детского творчества нередко приобретает характер восхищения, и мы восклицаем: «Художники, будьте, как дети!»

И тем не менее этот процесс неизбежно подавляется в той или иной степени и не только извне, но и изнутри самим наивно и непосредственно вспыхнувшим интеллектом, в котором мало-помалу утверждаются мысли о причинах явлений видимого. Творчество попадает под контроль, соответственно возрасту, накапливающимся знаниям, и тут выступает необходимость освоения элементарной грамоты.

Начинающий художник переживает период мучительного, и если не мучительного, то во всяком случае не утверждающего творческую личность эклектизма и подражания. Об этом свидетельствуют самые начальные работы многих. Однако жадный взор художника, устремленный в мир, с тем большей горячностью вбирает в себя все новые впечатления и укладывает на подоснову уже накопленных впечатлений жизни и в дальнейшем, соответственно своему творческому темпераменту, соответственно своей творческой любви к явлениям жизни с еще большей горячностью, отбирает их. И когда образуется какой-то определенный запас — и освоения профессиональных навыков, и накопления близких, укладывающихся в данном творческом интеллекте

факторов жизни, наступает момент, когда происходит чудо: художник приобретает свое лицо, становится самим собою.

Пикассо овладел кистью, и пробудившийся в нем зов к выражению великой драмы в судьбах человека, взволновавшей его, выливается в страстную, трепетную творческую концепцию, присущую ему, им одним выраженную в его голубом и розовом периодах.

Мир получил великий дар художника — сферу трепетной любви и человечности, трагической боли за человека.

Пикассо жил ритмами своего времени и своей страны.

Точно так же Матисс, присмотревшись к опыту своих соседей по времени, вдруг мощной кистью создал свой мир Матисса, свою грань великого кристалла мира, обогатив человечество иным его видением — мощным, радостным, утверждающим.

Я говорю о художниках конца XIX и начала XX века, когда во Франции сформировалась буквально лавина мастеров в русле постимпрессионизма. Это пример яркий, и пройти мимо него было бы ошибкой.

То же самое можно было бы сказать о многих художниках с яркой творческой индивидуальностью, в том числе, например, о Врубеле, вдруг открывшем своей кистью преображенный, как бы наново увиденный им мир, или о Петрове-Водкине, произведения которого прозвучали как открытие глубин его любви к человеку.

Я не называю других крупнейших мастеров того периода, таких, как Репин, Суриков, Валентин Серов, потому что их творческая концепция развивалась счастливо и планомерно. Они продолжали творить в русле искусства своей эпохи и ее ритмов, и усилия их были направлены на утверждение мощного реализма того времени.

А наше время открыло гигантские перспективы видения нового. И это новое мы, художники, впитываем в себя и, претворив в образы его в своей душе, в глубинах своего творческого интеллекта, отдаем его своему народу в наших произведениях, способных на века сохранить образы людей и времени, когда эти люди отдавали себя созданию этого нового.

Радостны целеустремленность и ритмы деяний этих людей, но часто сложен и труден был путь к преодолению косности и к победам. Нередко он был даже трагичен, и нужен был героический подвиг.

И они, не колеблясь, совершали его, этот подвиг.

Первое поколение советских художников сформировалось под влиянием Октябрьской революции, заставшей их в период сложения профессионально-творческого интеллекта.

Это были Дейнека, Нисский, Пименов, Адливанкин, Пахомов и многие другие.

Я также был захвачен ритмами и образами нашей действительности и все свои силы отдавал ее творческому выражению.

Это мы — старшее поколение.

До нас были уже профессионально сформировавшиеся мастера искусства, а на наших глазах выросло среднее и младшее поколение советских художников.

Наш опыт принадлежит им.

ХОЖДЕНИЕ К РАДУГЕ

И вскрикнул я, прозрев...
А. Блок

Разбудил меня грохот. Удар грома. Я открыл глаза. За черными окнами громовая колесница, утихая, катилась то в одну сторону, то в другую, все дальше. Вдруг в окнах ослепительно засверкало, и новый раскат оглушил меня.

Гроза.

Я догадался, что это гроза. Грозу ночью я видел впервые. Я вскрикнул и, кажется, заревел от ужаса. Брат и сестра спали в своих кроватках. Не шевелился никто. Я перелез через решетку своей детской кроватки и бросился к окну. Никого.

Молния секла небо ослепительными мечами, громыхал гром. Я снова залез в кровать.

С неба обрушился дождь. Стало холодно. Занавеску трепало. Маленькая ночная лампочка вздрагивала. Ужас мой продолжался долго. Не знаю, сколько. Я тогда еще не понимал счета времени. Но мало-помалу все стало меняться. Вместо дождя начали капать капли с крыши. Колеса грома катились где-то очень далеко, там, где поблескивали зарницы. За окнами я услышал голоса Сони — нашей няни и ее подруги.

Я бросился к окну и застыл. Качаются на качелях.

И Соня, и подруга ее визжат и хохочут. Я лег грудью на подоконник, вытянув руки вперед, на мокрый край его. Яркий свет из кухни внизу подлавливал полыхающие юбки девушек и снова отпускал их в темноту. Треплющиеся юбки вспыхивали и снова исчезали в темноте. Я не кричал. Я затих, потрясенный красотой того, что видел. Передо мной был огромный, еще совсем не понятный мне, но по-своему закономерно обосновавшийся мир.

Папа и мама уходили в гости. Это вызывало протест и слезы, даже рев иногда, но папа с мамой все-таки уходили, мы засыпали и утром встречали маму за завтраком, а папа уже ушел и приходил потом.

Папа умел рисовать коня. И мы во все глаза смотрели уже в который раз, как он начинал рисовать сначала одно ухо, потом другое, потом изогнувшуюся дугой шею коня и хвост. Затем он возвращался к ушам, каким-то образом получалась челка и нарисовывалась голова с чуть раскрытым ртом, шея, грудь, ноги, которые быстро бегут, живот и задние ноги. Конь обрисовывался весь, и все-таки чего-то не хватает. Рука папы отрывается во второй раз от хвоста и, перебросившись к голове, ставит коню глаз. Совершается чудо! Конь живой! Бежит, и даже получается имя. Мы — я, брат и сестренка — вскрикиваем: «Серко, Сокол, Силач, Нырок!»

Иногда папа дорисовывает седло и всадника.

Мама рисовала папу, маму и дочку. Совсем по-другому. Мелкими черкотинками.

Я тоже брал карандаш и рисовал невероятные, фантастические линии, осмысливая их выкрикиванием — вих! ух! зик! Так кричит конь,

так взлетает птица, так бросается кошка за мышью. Это было смешно, когда я видел, как то же самое проделал брат. Наверно так же смешно проделывал это и я. У меня не было возможности посмотреть на себя со стороны.

Однажды я нашалил, сбежал. Папа меня пробирал. Папа сказал, что если я буду так шалить, то он вот за колечко вьющихся волос подвесит меня к лампе, и мне оттуда не сбежать.

Я подумал, что мне тогда действительно не сбежать... За радугой.

Мне казалось уже, что невозможно быть без радуги. Она так радовала меня своим трепетным многоцветным сиянием!

Я вслушивался в разговоры мальчишек. Из разговоров выходило, что можно взять перочинный ножичек и дойти до радуги, когда она яркая и близко, и тогда можно отрезать кусочек радуги и принести домой.

Вот я и стащил перочинный ножичек с папиного стола и убежал за радугой.

Дойти до нее было очень трудно, я попытался протиснуться в чужой огород — радуга сияла уже где-то за забором другого, соседнего огорода. Надо было пробираться через крапиву. Весь пережегся, и тут меня поймали, отобрали нож, и папа пробирал меня. Я плакал, но не соглашался отказаться от радуги, и в то же время я никому не хотел говорить, зачем я залез в крапиву.

И много бед сваливалось на мою голову за мечту мою о радуге.

Мне хотелось узнать еще что-нибудь о радуге от мальчишек, и я вечерами залезал в их толпу и терпеливо ждал, не скажут ли они чего-либо нового о том, как мне дойти до радуги. Не мог же я им рассказать, что я задумал! Это была моя тайна.

После каждой неудачи хождения к радуге я предавался воспоминаниям. Действительно, это были воспоминания шестилетнего мальчишки. Все они касались все той же радуги, до которой я так и не дошел.

Я вспоминал грозу. Молнии сверкали, как им вздумается. Деревенский дяденька вез огромное бревно. Комель его лежал на передних колесах, а вершина на задних. И на повороте к мельницам черная от колесной мази передняя ось сломалась, колесо свалилось, и ствол огромного дерева, привязанный к оси, вдавил ее в землю. Катастрофа привлекла много людей, и над ними сверкали молнии. Крылья мельниц жутко махали. Мужичок в полосатых заплатанных штанах хлопал себя по бокам загорелыми морщинистыми руками, поминал бога и черта и смотрел куда-то поверх домов. Видимо, он не знал, что делать, и ждал помощи с неба. Темная запыленная лошадка спокойно стояла и тоже, наверное, не знала, как помочь делу. Глаза ее чуть просвечивали через навалившиеся на них волосы челки и гривы с запутавшимся в них репейником.

А потом прошло время, и на темной-темной туче, как огромные сказочные ворота в другой мир, засияла радуга. Крылья мельницы застыли, как руки, воздетые к небу.

И я пошел за радугой.

На Всполье.

Там были валы и стрельбища. Я там бывал с мальчишками. Мы ходили туда за солдатами. Солдаты проходили мимо нашего дома и пели песни:

Три деревни, два села,
Восемь девок, один я.

Эта радуга была слишком большая и ушла слишком далеко за мельницы, за лес и стала пропадать. За мной уже гнался старший брат, а навстречу попалась какая-то тетка, вроде бабы-яги, и погрозила мне. Я побежал домой.

И опять долго тосковал по радуге. И стал понемногу замечать, что ведь радуга, маленькая радуга, есть везде. У мамы была звездочка с бриллиантиками на длинной булавке с пружинкой. Когда она уходила в гости, то втыкала в прическу эту булавку со звездочкой. Звездочка вздрагивала и играла, в ней сверкала радуга. Я вспомнил еще, как (это было уже давно) рано утром я бегом ворвался в мокрую от росы листву яблонь и около меня вдруг засверкала радуга. Тут, совсем близко.

Вот удивительно!

Значит, она скрывается везде. Надо только, чтобы это видело солнце.

Вспоминал я еще одно...

О, это было очень, очень давно. Мне было, наверное, тогда года два, не больше. Мама подвела меня к окну и показала вниз, под окно.

Всем своим существом я впился в то, что увидел. Среди кур, черных, серых и рябых, гарцевал петух, такой нарядный и красивый. Его темно-зеленая шея переливалась на солнце всеми тонами, золотые и красные перья на крыльях и сверкающий темный хвост с дуговатыми перьями тоже таил в себе разноцветные искры. И тогда, когда я вспоминал это, я понимал, что сюда проникла радуга.

И еще, когда мы возвращались домой от знакомых из деревни, мы проезжали поля, где был сенокос, и на косе, которая срезала траву, я увидел радугу.

Радуга пронизывала тот мир, в котором я жил.

Радуга — дуга радости.

И вот была минута, когда показалось мне, что я настиг радугу.

Ранним солнечным утром я вбежал в нашу «залу» и вдруг увидел на стене яркую-яркую радугу. Конечно, она не раскинулась дугой, это был кусочек радуги. Но он ярко горел всеми цветами, какие есть у радуги.

Это был тот кусочек, какой я мечтал унести на перочинном ножичке.

Я подбежал и накрыл его рукой. И так был удивлен: она не накрылась, а легла поверх моей руки. И рука моя окрасилась всеми цветами радуги. Я даже испугался и накрыл ее в другой раз другой рукой, и радуга всем своим сиянием легла на эту вторую руку. Я онемел от удивления и отпустил обе руки. Оказалось, что руки мои такие, как и были, а радуга осталась на том же месте.

Я долго стоял около нее. Показалось мне, что она уходит. Я старался удержать ее. Я руками подвигал ее на прежнее место, но она перекрывала мою ладошку и все-таки ушла.

Было мне очень горько, но я утешился, что можно, можно встретиться еще и еще с этим неуловимым мною цветным цветком радуги.

Радуги — дуги радости.

И радуга стала для меня радостью потому, что она была радостью для всех — радостью, которая жила в мире, принадлежала также и мне. И она была самой ранней творческой радостью, когда я увидел на белой бумаге линии зеленые и оранжевые, голубые и золотые, синие и лиловые. Их начертил я сам цветными карандашами, и они были для меня, как радуга, как солнце, как трава, как мир, который я могу осуществить сам и отдать миру. Это и было решающим.

Радуга — дуга радости и утверждения — уже с тех самых ранних лет стала для меня основным творческим стимулом.

МИР ЛАСКОВЫЙ
И МИР ВРАЖДЕБНЫЙ

В этом мире что-то видишь и чего-то не видишь, а все-таки есть то, чего не видно, и если обойти дом, то можно увидеть. Все такое, как было, или не совсем такое. Что-то пропало или что-то появилось, а как появилось — не знаю.

Один раз проснулся, а вся земля белая.

Это снег, а как появляется снег?

Говорят, с неба.

Я смотрел на небо. Белое, чуть серое.

А снег разгребают широкими лопатами, и у лопат есть свой голос, ни на что другое не похожий.

Я смотрю на небо и думаю: как же, откуда снег падает? И вдруг небо раскрылось, и оттуда лопата сбросила огромный ком снега. Он упал и рассыпался.

Вот как!

А оказалось не так, а в сто раз чудеснее. Но это я понял уже потом. Снег падал маленькими звездочками. Но звездочки эти не хотели жить и на руке таяли, а на шубке жили немного дольше и опять таяли.

Очень трудно понять мир.

Сразу же представляешь себе, как, но это оказывается не так.

В атласе у старшего брата нарисованы два круга и сказано, что это земля, по которой мы ходим и на которой стоит наш дом. У нас есть мячик — он тоже шар. И я вспоминаю свой зеленый воздушный шарик, который погиб. Он тоже шар, и он летал и погиб. И земля большой шар и тоже может погибнуть. И солнце круглое, и мне становится страшно. За что же можно ухватиться в этом мире?

Вот это очень трудно представить себе.

И я ходил одинокий и даже сердитый. И не хотел и даже, пожалуй, не мог рисовать красные, зеленые, голубые линии мира.

И потом вдруг начинал рисовать. Рисовал, рисовал и мало-помалу начинал любить этот свой нарисованный мир, конечно, тоже несовершенный, но не такой враждебный.

Наша лошадка трясла нашу тележку по дороге. И справа, и слева была рожь — море ржи, без конца. Доедем до конца дороги, а там снова море ржи — она волнуется мягкими волнами. Оказывается, это хлеб, без которого мы не можем жить.

Его жнут и складывают в копны, которые уже не волнуются. А это очень красиво, когда жнут серпами. Я помню женщину, загорелую и статную, на шее у нее голубые бусы — я думал, что она приплясывает, а она жнет. А рядом с нею молодая, красивая — она жнет так красиво, что у меня в груди заиграла музыка. И я не мог оторвать от нее глаз, все смотрел, и вот сейчас, когда я об этом пишу, я думаю: сколько раз пытался нарисовать красоту этих движений — так и не нарисовал.

И мне тогда же сказали, что жать — это труд, и труд очень тяжелый. И верно, я видел жнеца — он, здоровенный, мокрый от пота, посмотрел на меня так, что мне захотелось спрятаться, убежать.

Но вот мы ехали дальше, и мне иногда казалось, что если мы заедем за тот холм, который впереди, то там земля загнется и мы куда-то провалимся. Но ничего. За холмом открылись другие холмы,

и все так же красиво. Бескрайно. Безгранично, бесконечно. Но как все понять — я не знал.

Только потом, спустя много времени, я полюбил и одинокий, безлюдный мир. А в те годы я больше всего любил людей.

В нашей семье происходило необычайное. Мы переезжали в другой дом. На другую улицу. Дом был большой. Улица тоже, так даже и называлась — Большая.

Близко была площадь, собор, базар, ярмарка, балаганы, городской сад, цирк, карусель, река, лодки, плоты, дрова, мост, кузница, за мостом штаб и деревня.

На том берегу пасутся коровы.

А наш новый сад, большой, чудесный, спускается по косогору к реке. А по улице народ. Едут к площади и обратно.

Я не плакал о нашем маленьком, чистеньком домике — это, наверное, очень нехорошо — эгоистично.

Но новый дом, новый сад засыпал меня такой лавиной впечатлений, что я пробирался через них, как через джунгли. Сказочные джунгли.

Еще бы, в старом домике три окошечка и четыре комнаты, а в новом — десять и, сколько окон, я еще не сосчитал, и к тому же парадное крыльцо.

А сад!

А сад, огромный, шумящий, спускался по косогору к реке, и река сверкала сквозь листву тополей и лип по заборам и яблоням внутри сада.

Здесь были коробовка, синяковка, вязниковка и соколья бель и еще такие яблоки, как в сказке,—«видны семечки насквозь». Если не успели вовремя снять, яблоко упадет и разобьется. А малинник — самые настоящие джунгли.

Я просыпался рано и бежал в сад, чтобы умыться росой, добегал до реки, и там открывались мне дали и вправо, и влево. А далеко за мостом, на горизонте, кружево — мост железнодорожный, и по нему время от времени к нашему берегу и от нашего берега — поезд с коротенькими вагончиками, как цепочка, продергивается через кружево моста или как ожерелье из больших пассажирских вагонов.

Для меня это было чудо и переполняло мою душу радостью познания.

Сегодня праздник, и вся обочина улицы от тротуара до нашего дома заполнена народом из деревни, а лошади — карие, черные, желтые, серые в яблоках и какие-то розоватые — помахивают головами, на которые спустились челки, иногда ссорятся чуть-чуть между собой и позванивают колокольчиками или попросту сбруей.

А народ нарядный.

Люди устроились перед домом — в прохладной тени его, вокруг громадных мисок с патокой. Они подливают ее из кувшинов, обвязанных тряпками, и макают в патоку громадные куски ситного.

Пьют еще водку.

А девушки запылились в дороге и гремят ведрами у нашего колодца. У нас на дворе.

Они умываются, и в улыбках и вскриках сверкают их глаза и зубы.

Они заполняют одну большую комнату в нашем доме.

Я пробрался туда.

И здесь был потрясен, буквально потрясен тем необычным, что здесь происходило.

Комната набита была до отказа.

Каскад юбок, сверкавших всеми цветами радуги, вздымался к потолку и падал обратно на белые рубахи девушек. Шум юбок, как водопад, перекрывал вскрики и визг. Их волосы то распущенные, как дым, перебрасывались с одного плеча на другое, то заплетались в косы. А платья, красные, розовые, синие, зеленые, желтые и разноцветные, то вскипали, то красиво укладывались на их юных и крепких фигурах.

Они были веселы и ласковы.

Я помню это как чудо...

Я не написал этого. Почему? Может быть, движение, каскадность перекрывали возможности художника-живописца. Может быть, чрезмерно яркое и сильное впечатление живет само по себе и не укладывается в объем профессиональных ресурсов.

Кое-кто писал что-то подобное, что-то около, но так, как видел я, никто, никогда.

И это было не раз.

И не всегда одинаково. И иногда имело тяжелый, даже трагический конец.

Иногда вдруг с площади с грохотом уезжали телеги, одна за другой.

Крестьянин хлестал своего коня возжой и кнутом и с ужасом оборачивался назад к площади. Ужас, досада и обида были на лицах женщин и девушек. Кое-как они прикрывали от пыли свои нарядные платья. Грохот и пыль, крики, сутолока превращали отъезд в паническое бегство.

Значит, беда.

Значит, драка, значит, полиция.

Пыль заволакивала всю улицу. Дышать было нечем. Видеть тоже нельзя было ничего. Лишь полное ужаса лицо какого-нибудь мужика с трясущейся русой бородкой проносилось в диком пыльном дыму. Телеги тряслись, и кучи тел на них прыгали.

Значит, беда большая.

Но настоящую правду можно было узнать только на другой день. И то радостное, что только что было, казалось невероятным.

Такова жизнь.

Маленькие человечки

В этот вечер я увидел нечто совершенно необычное.

Высоко в небе по протянутому канату шел человек. Он шел совершенно бесстрашно и выделывал разные коленца. В руках он держал шест и им тоже баловался, как вздумается. За моей спиной звонко

гремела карусель, а рядом стояло что-то невиданное — как гора, и называлось это цирк. Потом я узнал, что такое цирк; когда немного подрос и подружился с товарищами, мы всей гурьбой приходили к цирку, пока он еще строился, и хорошо знали, как он строится, какие актеры, какие лошади, какие медведи и собаки, но тогда я еще не знал, что это такое.

В одном из балаганов я увидел множество таких неожиданных чудес. Здесь стоял какой-то бурский президент и рядом с ним Клеопатра. Она была так красива, что все впились в нее глазами и подолгу без отрыва глазели на нее. Я тоже не мог отвести от нее глаз и едва дышал. Грудь ее обвивала змея и жалила ее. Клеопатра давно умерла, но еще дышала — ее грудь вздымалась и ресницы вздрагивали, а змея все еще вилась у нее на груди и жалила ее. И ни у кого не хватало духу сорвать ее с груди прекрасной царицы.

Клеопатра и другие были просто куклы, а когда я от них ушел, уже здорово усталый, наткнулся вдруг на балаган, в котором из-за маленькой перегородки выскочил малюсенький мальчишка, такой малюсенький, что меньше даже маленького ребенка, из тех, которых на руках носят. Этот мальчишка был одет в колпак, и на белой рубахе у него были большие красные пуговицы. Он орал тоненьким, но громким голосом, чтобы весь народ валил сюда, что здесь будет такое представление, какого вовек не увидишь, если у них не посмотришь. Я стоял совершенно потрясенный, никогда не видел я таких маленьких людей. И тут вдруг увидел цыгана, такого же маленького, с усами и бородой, в красной рубахе и с поясом, на котором болтались две громадные белые кисти. Цыган кричал что-то про кобылу. Потом появилась и кобыла, тоже маленькая и тоже живая. Цыган вскочил на нее и ускакал, а потом опять появился. Впереди него в седле сидела тоже маленькая и тоже живая цыганка. Они ездили то взад, то вперед и скрылись налево. Потом появился купец, тоже такой же маленький, и кричал, спрашивая, кто украл у него цыганку.

Кто-то рядом со мной крикнул, что украл цыган. Купец спросил, куда он делся. Тот же человек указал, что влево. Купец вскочил на своего коня и рванулся влево, и за ним на конях помчались один за другим солдат, полицейский, мужик, парень деревенский — все мчались на конях и орали. Потом вышел барабанщик, тоже такой же маленький, и начал дубасить в свой маленький барабан. Я не знал, что существует такой маленький народ, и стоял совершенно оглушенный.

Стало уже темнеть.

Брат мой Боря нашел меня, толкнул в спину и напомнил, что пора домой, а не то попадет.

Ярмарка уже как-то изменялась. Попугаи вытаскивали счастье дяденькам, большим и чуть пьяноватым. У рулетки начались ссоры. И я почувствовал, что лучше действительно уйти «от греха». За ужином я ничего не рассказывал, так как на ярмарку мы бегали без спроса — это недалеко. Но на другой день я все-таки рассказал, и старший брат обозвал меня дураком. Это не люди, таких людей не бывает, они меньше карликов самых маленьких, это куклы.

А. Н. Самохвалов. Фотография. 1910



Куклы?!

А как же они кричат, бегают, дерутся?!

Тут я еще раз получил «дурака», и мне стали показывать, как надо засовывать руку за платье или за рубаху, чтобы один палец попал в правый рукавчик, а другой — в левый. Я догадался уже в самом начале этих разъяснений и раньше других проделал эту операцию, и тряпочная, давно брошенная кукла, которая изображала паренька, одетого в синюю рубаху горохом, ожила в моих руках, и я был весь взвинчен, потрясенный вдруг открывшейся перспективой кукольного театра.

Я бросился искать подходящих среди брошенных кукол. Нашлась вдруг жестяная раскрашенная лягушка. Половина ее живота пропала, но спина была настоящая. Я подумал, что есть же какая-то сказка про царевну-лягушку, и очень рад был этой находке. Из-за всякого хлама выглядывала головка валеного сапога. Старенького и рваного, старенького-старенького детского валенка. Чем-то обшитый задник ободрался, и это было похоже на уши. Я тут же пальцем продырявил глаза и, разодрав ножиком носок сапога, получил голову совершенно замечательного волка или медведя.

Я был в таком восторге, что тут же надел этот обрывок валенка на руку. От самого легкого нажима руки мой валенок разевал жадную пасть настоящего зверя, и я тут же напугал сестренку.

Поставил два стула рядом, накрыл одеялом. Это и была та ширма, которая необходима для представления.

Пьеса была такая. Иванушка-богатырь стал кликать своего коня. Конек нашелся картонный, еще не брошенный. Иванушка сел на него и объявил, что он едет за лягушкой, в которую заколдовали царевну. По дороге ему попался страшный медведь и не хотел его пропустить. Иванушка уже решился, наконец, убить его, но тут медведь взмолился о пощаде и обещал быть Иванушке во всем полезным. Обещание он выполнил, и все обошлось счастливо и благополучно.

Медведя вел Боря, мой младший брат. Он был горячего характера и ни за что не хотел поступить, как следовало по пьесе. Пришлось прервать представление и уговаривать. Под конец он согласился, и лягушка полетела вниз; из-за нее поднялась царевна, которую общими силами принарядили, и все радовались.

А я строил планы новых спектаклей.

Но к этому времени я уже поступил в школу. Нахлынуло так много нового, что я даже стал грустить о своих маленьких актерах. А однажды, вернувшись из школы, не нашел их.

Оказалось, взрослые решили за меня, что мальчику, который ходит в школу, не подобает играть в куклы.

Я плакал.

Много и горько.

Театр не состоялся.

ШКОЛА ЖИЗНИ
И ЖИЗНЬ ШКОЛЫ

Эти школьные годы для меня особенно отчетливо были школой жизни. Я заканчивал церковноприходскую школу, и там я много что видел. Школа была наполовину городской, наполовину крестьянской. Зимой дети крестьян оставались ночевать в школе, так как возвращаться домой было далеко. Школа состояла из двух комнат. В первой была раздевалка и второй класс, во второй — первый и третий. Две учительницы справлялись со всеми классами. Девочки и мальчики учились вместе. Это не мешало проявлениям «мужественности» в драках между старшими и средними. Оружие состояло из камня, завязанного в один конец длинного деревенского шарфа. Другой конец постоянно находился в левой руке бойца. Обвязанный шарфом камень не разбивал в кровь голову, он ударял сравнительно мягко, а левая рука забирала камень обратно к бойцу. Бой происходил преимущественно в дверях. Если той или другой стороне удавалось пробиться в комнату «врагов» — бой кончался. Ворвавшиеся торжествовали победу, а побежденные терпели позор.

Девочки принимали участие, свойственное девочкам, они сочувствовали, бранили, кричали или били в ладоши. Когда кончались занятия, деревенская часть оставалась. Обедали. Ели вкусные сочни или ватрушки, запивали молоком прямо из кринок и готовили уроки.

В это время шла война с Японией. Мы плакали, когда узнали, что так трагически погибли два замечательных наших корабля — крейсер «Варяг» и канонерская лодка «Кореец».

Я помню нашу угловую комнатку, где мы — три брата, сестра и наша няня — собирались и при свете маленькой лампочки читали сообщения о войне, о японцах и снова возвращались к нашему любимому кораблю «Варягу». Теперь я рисовал только корабли. Я рисовал «Варяга» гордого и «Варяга» гибнущего, «Аскольда» и «Ретвизана». И даже учительница наша не сердилась, когда заставала меня на уроке за рисованием кораблей и боев. В моих рисунках попадало главным образом японцам. Учительница была молодая. Она брала мой рисунок, мягко меня убеждала, что рисовать корабли, конечно, нужно, но у меня есть достаточно времени, чтобы рисовать их дома. А дома мне некогда было рисовать корабли потому, что там я вырезал эти корабли из картона, стремясь в точности сохранять пропорции и особенности конструкции каждого из них. Я окрашивал их так, как они были окрашены в книжных картинках. Я изготовлял только надводную часть корабля и укреплял ее на досочке подходящего размера, и, когда это было можно, мы запускали их в реку Мологу, которая текла сразу за нашим огородом. И там, бросая каменьями, мы топили какое-нибудь уродливое японское судно. А наша эскадра торжественно шествовала по тихим волнам широко разливавшейся реки. Нам казалось это очень красивым, и мы вместе со всеми ребятами улицы любовались нашей эскадрой. Не обходилось без скандальных историй, но что поделаешь?

Зимой мы устанавливали рейды и порты в комнатах, и бой шел при помощи гороха.

Шурик Сусленников приносил к нам две или три коробочки оловянных солдатиков, которых ему дарили соседи. Эти соседи приезжа-

ли из Петербурга к своим родственникам. Эти соседи — немцы. У них была булочная. Приехавшие их родственники Кнуты, Рудя — мальчуган и две девочки — Маня и Женя. Их отец, музыкант, работал в оркестре в Петербурге. Отсюда притекало множество новостей, различных рассказов, историй о нравах и приключениях.

Пришел срок, и я заканчивал церковноприходскую кладбищенскую школу. То обстоятельство, что она была кладбищенской школой, было также для меня своеобразной школой жизни. Там строилась колокольня, и я видел рабочий люд, возводивший эту гигантскую башню. Потом эту башню оснащали колоколами, и я видел множество народа, принимавшего участие в подъеме колоколов.

Наконец я окончил церковноприходскую школу. Это был 1905 год, год подъема революционного движения. Я не мог бы сказать, что в нашем городе это движение захватило всех. Но было совершенно ясно, что интеллигенция, студенчество целиком захвачены этим революционным движением. Сходки в городском саду, шествия с революционными песнями, прокламации. Студенты на велосипедах собирались где-то за городом. Говорили о свержении царской власти, о свободе.

Я, будучи еще мальчишкой, лишь едва-едва понимая, в чем дело, попал в гущу этих событий нашего города. Конечно, революционные песни захватили нас всех. И мы всегда были там, где возникало что-либо подобное революционному протесту.

После небольшого митинга, на котором студенты сообщали массе народа в городском саду о событиях в Москве, о баррикадах, о требованиях свержения царской власти, призвали и эту толпу с пением революционных песен пройтись по городу. Мы, мальчишки, размахивая руками, с криками присоединились к ним и вместе со всеми двинулись по главной аллее сада к выходу. Толпа оказалась огромной, и мы шли по сплошному ряду скамеек. Я тоже кричал и пел изо всех сил, как вдруг раздалась какая-то команда, лязгнули десятка два обнаженных шашек, и на нас направились дула винтовок. Все побежали. Побежал и я. Бежать надо было вниз, через ручей, потом снова вверх и через джунгли желтых акаций выбраться на улицу. Я заметил, что какой-то жандарм с нагайкой бежит за мной, и как раз там, где мне нужно было ворваться в кусты акаций, он здорово полоснул меня своей нагайкой. Меня хватила резкая боль, но я все же стремился удрать в глубь этой так называемой живой изгороди и тем самым избавиться от второго удара.

Дома меня, конечно, выбранили, но все же сочувственно.

Передо мной стояло какое-то будущее.

Я любил технику, и отец поощрительно относился к этому. Меня повезли в Калязинское техническое училище имени Полежаева. Я впервые так далеко уезжал из своего города. Училище было новое, недавно открытое в волжском фабричном районе. В районе, где от Твери до Рыбинска не было никаких школ для молодежи. И вот здесь для меня была подлинная школа жизни.

Я выдержал экзамены и оказался в первом классе самым младшим учеником среди здоровенных, чуть ли не двадцатилетних.

Их потребности намного превосходили мои наивные, полудетские. Водки я терпеть не мог и тайком от всех моих взрослых товарищей покупал халву и съедал ее где-нибудь на берегу Волги так, чтобы никто не видел, а то засмеяли бы. Ребята считали меня почти однолеткой, так как я был высокого роста.

Училище наше было прекрасно оборудовано, электрифицировано. В шкафах стояли превосходно исполненные модели механизмов, которые я с интересом изучал. Был специальный класс для рисования с приспособлениями для натюрмортов и пюпитрами для рисунков. Стены были убраны красиво экспонированными репродукциями работ современных русских художников. Среди репродукций рисунки Сурикова, Серова, Репина и даже Врубеля. Я никогда раньше ничего подобного не видел.

Все это меня очень увлекало. Учитель рисования Михаил Георгиевич Горячев очень умно руководил нами и сразу же меня выделил.

Он давал мне свою акварель и кисточки, которых не было в продаже в местном магазине. Я не гордился, но радовался, что он дает мне задания, в которых есть настоящая художественная цель.

И вот это стало особенно притягательным фактором для меня в школе.

Правда, я часто часами стоял у открытого окна машинного отделения училища. Там очень красивая машина вращала маховое колесо, а это маховое колесо в свою очередь вращало динамо-машину, и, как я узнал, машина эта наполняла электроэнергией ящички аккумуляторов. Все это было мне очень интересно. В первом классе я был столяром и модельщиком. Я сделал табурет и модель золотника для паровой машины. Все ученики носили синие рубахи, как настоящие рабочие, и старались приобрести и походку и манеры рабочих.

Мало-помалу я начинал узнавать о какой-то тайне в жизни нашей школы.

Вдруг меня попросили сделать рисунок. Рисунок должен был изображать жизнь человека, заключенного за решетку. Я сделал такой рисунок. Он понравился, и мне открыли существование в среде техников тайного сообщества и тайного журнала, который печатался на гектографе, и мне нужно было перерисовывать свой рисунок гектографическими чернилами. Все это я должен был сделать тайно от всех. А это было нелегко. Нас было трое в комнате. Я отказывался от прогулок и просиживал ночи якобы за уроками. Мало-помалу я втянулся в это дело и начал даже писать стихи, призывающие к восстанию и к борьбе за рабочее дело. Товарищи давали мне очень интересные, увлекавшие меня книги о французской революции и о коммунарах.

Во сне я видел себя предводителем каких-то революционных боев.

Дальше выяснилось, что у нас бывают тайные собрания нашей революционной группы. Они происходили в домике на окраине города.

Нам рекомендовалось приходить туда поодиночке и оставаться в первой большой комнате, совершенно темной. Вожаки сидели за

столом в соседней маленькой комнате, где светила какая-нибудь коптилка. Все это было сделано необыкновенно ловко. Очевидно, здесь сказывалась традиция рабочих собраний, так как большинство наших учеников были дети рабочих. Из этой каморки велось собрание. Выступавшие или оставались на своих местах в темной комнате, где они сидели на стульях и на полу, или выбирались в каморку президиума. На улице стояла, вернее, прогуливалась как ни в чем не бывало стража. Ребята менялись и готовы были в любой момент дать сигнал об опасности.

Разговор касался, главным образом, классовых отношений и состояния революционного движения, наступления реакции, того, как сохранить революционную настроенность в период этой жестокой реакции.

Весной приезжал к нам студент-агитатор. Митинг состоялся за городом, в лесу. Говорил он, главным образом, о сохранении революционного духа и о накоплении политических знаний, необходимых для этого. Маркс и Ленин упоминались редко и только при большой засекреченности.

В другой раз Первое мая мы праздновали в лесу, а обратно возвращались домой по берегу Волги.

Волга была местом разного рода приключений. Недавний ледоход вспоминался как нечто жуткое. Лед несся лавиной, свирепой и беспощадной. Однажды посреди этой лавины оказалась целая семья в лодке, которую выперло на лед. Они собирались проехать на ту сторону по проталине. Но вдруг начался ледоход, и их захватило лавиной. Они кричали, умоляли о помощи. Но не было никакой возможности оказать ее. Все же телеграфировали на станцию Волга под Рыбинском, где был железнодорожный мост, и мы потом узнали, что их спасли. С моста спустили люльку как раз по движению терпящих бедствие. Отец, мать и дочь забрались в нее, а лодку понесло дальше. Я помню, как неслась эта лавина, как вздыбливались и рушились отдельные льдины. Как мы с риском для жизни прокатывались на этих вздыбившихся над крутыми берегами льдинах. Как я, увлекшись невиданным пафосом бурлящих с хрустальными перезвуками, раскалывающихся на прозрачные иглы льдин, оказался отрезанным от берега. Я стоял на краю откоса, а вода бурно прибывала, и вдруг я вижу, что стою на косе, уже отделившейся от берега. Я бросился наперерез течению. В наплыв еще не протиснулись большие льдины — только осколки, и мне удалось перебраться к домам на набережной.

Вообще Волга, незабываемая Волга, мятущаяся и устремленная, она во многом определяла нашу жизнь. И пассажирские пароходы, пристававшие к двум пристаням, и буксиры, и баржи, и лодки образовывали среду для множества приключений.

На противоположном берегу был монастырь Макария Калязинского. При монастыре были гостиница и ресторан. Наши ребята под вечер ходили туда, для этого надо было переправляться через Волгу, но зато можно было быть уверенным, что из учителей и наблюдателей они никого не встретят.

В праздник Макария к монастырю съезжалось несметное количество народа из дальних и ближних деревень. Народ приезжал с котлами, с баранами, с медом в крынках и бочонках, с патокой, с водкой и самогоном, устраивался лагерем возле монастырских стен, разводил костры. Торговали бубликами и ватрушками и какими-то «пьяными щами» (я их так и не попробовал). Я насмотрелся на эти лица, на этих людей, сквозь дебри тяжелого труда добравшихся до какого-то подобия праздника, разгула и вольного раздолья на берегу великой реки, у стен монастырских. На девушек, прекрасных, как полевые цветы, иногда грустных и иногда цепких, как репейники. И я без конца бродил и смотрел на все. В меня вселялась уверенность, что ведь этот народ, эта богатырская мощь народа российского, эта красота его юности существует не для того, чтобы любоваться ими. Что он сам своим существованием ставит перед каждым из нас огромную задачу открытия перед ним того будущего, которое явится достаточной платой за его труд и его любовь к земле. И я испытывал тревожную боль человека, не выполнившего свой долг. Я, конечно, понимал, что у меня нет еще ни сил, ни ясности сознания тех путей, которые привели бы простой народ к более широкому пониманию мира.

Однако народ был столь прекрасен в своем творчестве — от лаптей до икон, от частушек до песен, от поговорок до сказок и былей,— что я завидовал ему и преклонялся перед ним. Когда мужик острым ножом отрезал огромный ломоть ароматного хлеба и ставил передо мной миску парного молока, я завидовал ему. Однажды зимней ночью ямщик, который вез меня из Кашина в Калязин, заблудился и заехал в какую-то деревеньку, где нас покормили и направили на верную дорогу. Мы попали в дремучий лес. Кибитка, сплетенная наподобие сенной корзинки из прутьев, стояла на полозьях. Она была завалена сеном. Сено хорошо пахло, но было очень холодно. Сжавшись в комок, я старался заснуть и вдруг услышал песни. Я проснулся и открыл глаза. Сквозь плетеные стенки нашей кибитки прорезались острые мерцающие лучи удивительной красоты. Открыв занавеску из мешковины, я увидел сказочный лес со снежными комьями на лапах огромных молчаливых сосен, а внизу горели костры и множество парней и девушек пели, водили хороводы, прыгали через костры.

Это были проводы зимы. Праздник, которого нет у нас, горожан. Праздник, исполненный удивительной красоты самого обычая, тех песен и тех танцев, которые его образовали.

Я был уже слесарем. Ходил все в той же синей рубахе, как и все мои товарищи, зубилом сбивал кору с чугунных отливок. Молоток нередко соскальзывал с зубила, и тогда я сильно ударял себя по руке. Левая рука у меня была в кровь разбита у основания указательного пальца — во мне вырастало какое-то наивное «пролетарское» чувство неприязни к благополучным.

Я все глубже входил в суть слесарного дела: закалял зубила и напильником шлифовал поверхность золотника, модель которого сделал

из дерева еще в прошлом году, будучи столяром. Пользоваться механизмами токарных и слесарных станков мне еще не разрешалось. Но я внаглядку их изучал изо всех сил. Почти на моих глазах один товарищ лишился двух пальцев на левой руке, которой он попробовал погладить направляющие полозья на станине строгального станка. В это время суппорт «ехал» по ней, и два пальца были сломаны мигом. Но я все же любил технику — от всех подсобных приборов, названия которых я теперь забыл, до кузницы, до наковальни, до вагранки, из которой во тьме выливался расплавленный чугун, и на другой день мы выкапывали из земли разные фигуры отливок. Я приглядывался. Знак от раны на левой руке был у всех, но все ребята говорили, что это случайно соскользнувший молоток, а что, дескать, я разбил вдребезги свою руку оттого, что я неумеха.

Когда я попробовал с кем-то по-настоящему поговорить, мне объяснили, что в будущем кору будут срезать станками, но надо все-таки уметь сбивать ее и зубилом. Я стал упражняться и научился, но рубец, хотя и малозаметный теперь, остался на всю жизнь.

Я рассказываю о вещах, которые могут некоторым показаться не имеющими прямого отношения к моему творческому пути.

Нет, имеют прямое отношение, так как свидетельствуют о знании жизни.

Я утверждаю, что техническое училище было для меня большой школой жизни. Я не имею возможности рассказывать об этой школе детально и приступаю к заключительным ее этапам.

Я еще не говорил, что у меня была гитара и я очень увлекался музыкой. Учился я у одного товарища, который жил в слободке за нашим училищем. Это был очень умный и очень знающий человек, которому я многим обязан. Я приходил к нему на уроки с гитарой, завернутой в простыню.

В Бежецке я встретился с большой для меня новостью. Мой младший брат Боря, учившийся в Кашине, тоже приехал на каникулы и привез альбом репродукций — таких альбомов я еще не видел. Наиболее поразили меня репродукции с картины Соролла и Бастидо «Рыбаки», широко, открытым мазком написанной, затем Игнацио Сулоага — «Гитана Лола» и еще что-то и потом «Майя» Цорна. Я до сих пор видел только иконы весьма среднего качества, копии с Рафаэля в Никольской церкви, в Бежецке. Очень самодеятельные росписи соборной церкви, совсем недавние. Затем неплохие копии портретов Петра I и Екатерины II, большие, в натуральную величину, и разные почерневшие пейзажи, старинные, в золотых рамах, ни на что из того, что я видел в природе, не похожие. И вдруг в этих репродукциях я увидел нечто другое, неожиданно поразившее меня. Брат Боря копировал эти репродукции и рассказывал об учителе рисования в реальном училище в Кашине, где он занимался. Это был чудак, много рассказывавший о художниках. Наш М. Г. Горячев был сдержаннее и суше, и в училище никаких других репродукций, кроме тех, которые были под стеклом в классе для рисования, не было. Но это были рисунки, иногда чуть подцвеченные, рисунки хороших русских мастеров — Серова, Репина, Су-

рикова, Остроумовой-Лебедевой. А теперь, увидев живопись, которая мне казалась правдивой необычайно, мощной и полной жизни, я потерял покой. У меня не было никаких средств для изображения, и я не мог понять, как образ видимый может перейти в образ изображенный. И однажды я написал акварелью пейзаж, похожий на тот, который видел на берегу Волги. Я писал не прямо с натуры, а по наброскам, но его все узнавали. Необыкновенно страдая от неудовлетворенности, я хотел без конца рисовать и писать красками. И техника отходила у меня на второй план, хотя в свободное время я продолжал проектировать паровую машину для своей лодки, мало-помалу сознавая наивную нелепость этой затеи. Продолжал также, иногда просиживая до двух-трех часов ночи, делать гектографическими чернилами рисунки для журнала.

Каким-то внутренним чувством я предвидел конец всему этому.

Одно совершенно неожиданное и постороннее обстоятельство заставило меня ждать этого конца.

На одной из улочек Калязина за небольшим обыкновенным провинциальным палисадничком расположился деревянный домик, недавно построенный и непохожий на все другие дома. Он был одноэтажный, очень длинный, с большим крыльцом на одном конце, и на нем была надпись «Театр «Доброхотная копейка». Это было действительно театральное сооружение, не могу сказать, на сколько мест, но театр по всем правилам — и с раздевалкой, и со сценой, и с кабинками для артистов, женскими и мужскими, и с закутком для суфлера. Занавес раздвигался. И зрительный зал и сцена освещались электричеством.

Построен он был на средства, добровольно внесенные гражданами города Калязина. Здесь были любительские спектакли, и разные гастролеры давали здесь свои представления.

Один из нас был пойман на расклейке листовок, один проштрафился в еще большей степени, и когда наш директор Леонов, весьма умело произносивший речи укоризненного порядка перед всем составом учащихся, после утренней молитвы вызвал на середину зала проштрафившегося ученика, который был уличен в целом ряде недозволенных поступков, тот заявил, что невозможно учиться в школе, где хотят воспитать рабов, и бросил к ногам директора все тетради и учебники, которые были у него в руках. Чуть было не поднялась буря и паника, но директору удалось установить порядок, и он задумал разделить всех на согласных и протестующих. Инспектор принес список. Называлось имя ученика, и он шел вправо или влево. Я вместе со многими протестующими пошел влево. И в дверях, которые вели в директорскую квартиру, увидел жену директора. Она нас любила и занималась с нами чтением стихов, декламацией и любительскими спектаклями. Она стояла, прижавшись спиной к стене с выражением крайнего ужаса. Ее красивое, несколько монгольское лицо застыло от испуга, и огромные, широко раскрытые глаза умоляли о мире. Но оказалось, что мир был невозможен.

Я ехал в Бежецк. Случилось так, что пришлось до Кашина добираться одному. Ямщик перевез меня через замерзшую Волгу и доста-

вил пережидать до утра в какой-то громадный сарай, в котором стояли пожарные машины, выкрашенные в красный цвет, с медными боками и поднятыми уродливыми качалками. Небольшие фонарик и лампа освещали этот жуткий сарай каким-то невероятным фантастическим светом. Мне было страшно. Ямщик, который меня вез, и люди, которые были в сарае, как-то странно чуждались меня и смотрели на меня чуть ли не осуждающе. Я ждал, съежившись в одиночестве. Из разговоров я понял, что «беспорядки» в нашем училище отразились каким-то образом и на них. И у них кого-то допрашивали, кого-то задержали. Тогда я еще не знал, что я изгнанный, и не понимал, почему они так на меня косятся. Терпение мое лопалось. Но я чувствовал свою беспомощность — что я мог сделать?! Понемногу я начал догадываться, что наши школьные беспорядки, на их взгляд, помешали в чем-то их революционной борьбе. Не знаю. Может быть, так и было.

События происходили в школе накануне рождественских каникул. И это было очень ловко использовано.

Мы разъехались на каникулы, а тем временем на квартирах и в общежитиях начались обыски. Перед началом занятий, когда я был еще в Бежецке, старший брат принес письмо из Калязина. Он увидел его и вскрыл, зная, что у нас там происходит что-то неладное. В письме было сказано, что в результате беспорядков, возникших в училище, оно было закрыто и все ученики исключены из него. Обратный прием будет производиться в такие-то дни. Вновь будут приняты учащиеся, у которых безупречное поведение. К этому была присоединена бумага, касающаяся лично меня. Там были обозначены все мои отметки по предметам, между прочим, по рисованию стояло пять, а по поведению тройка, значит, мне следует считать себя исключенным. Брат Коля, старший, считал это жестоким ударом для родителей, и мы стояли над этими двумя документами, думая, как смягчить жестокость этого удара. Коля сам был увлечен техникой, собирал всякие технические инструменты и однажды был у меня в Калязине. Я показал ему наше училище, все станки и машины и все модели. Я знал, что для него было бы счастьем работать в окружении этой техники, а меня вот прогнали и тройка по поведению лишала меня права поступать в какое-либо другое учебное заведение. Правда, я в это даже не верил, но ужас события, то есть, главным образом, то, как встретят его родители, висел надо мной. Но все произошло так, как я мог только мечтать. Решение состоялось такое. Мы с отцом поедем в Калязин и там постараемся убедить дирекцию не ставить тройку. Поехали и без особенного труда убедили в этом директора. Учитель рисования Михаил Георгиевич Горячев, видимо, очень помог этому. Когда я подошел к нему, чтобы проститься, он сказал: «Да, тебе, брат, не здесь надо бы учиться». И мы уехали с пожеланием директора, чтобы я поступил в художественное училище. Свидетельство я получил: «При хорошем поведении». Это означало четверку, а четверка не была препятствием.

Решено было поехать в Москву и там определить мою судьбу.

Я очень волновался, но раз дело дошло до Москвы, значит дело серьезное. И все в доме так смотрели, что я не просто мальчишка.

Уроки

Я долгое время стремился понять, почему о самой Москве у меня не осталось никаких существенных впечатлений, кроме, пожалуй, изобилия автомобилей. У нас в Бежецке была только одна машина, а здесь в изобилии бегают почем зря. На рынках и возле них очень много всяких бродяг, полупьяных и нищих. Одна женщина на московском морозе топталась полуголая. Другая — прикрытая какой-то шалью. Все это вселяло ужас. И когда, наконец, мы попали в музей, то казалось, что наступил некоторый покой. Должен сказать, что Третьяковка тогда была совсем не та, что сейчас. Хорошо помню зал, где висели картины Врубеля. Мне помнится, что картины висели по крайней мере в три или даже в четыре ряда. Народу много. В зале обыкновенные венские стулья. Можно их передвигать и ставить, где угодно, чтобы смотреть любую картину. Врубель был как раз то, что меня поражало свыше всякой меры. Это было прекрасно и удивительно. Как написана луна на картине «Пан»? Двумя мазками: один золотистый, другой чуть оранжевый, как и всегда бывает на самом деле, когда луна поднимается из-за какой-нибудь дали. Тут правда природы и правда художника. Это он сделал, и вот это слияние двух правд поражало меня больше всего. И в «Царевне-лебеди» и в «Демоне» я видел это единство правды восприятия и правды выражения. И это единство поражало меня также в некоторых работах Ге. В особенности в картине «Распятие». Как очерчена кистью голова одного из распятых разбойников! И с какой потрясающей выраженностью сложного переживания он смотрит на каждого, кто приблизился к картине. Я ясно вижу, что это написал художник — он не пытается обмануть меня. Он кладет свои резкие мазки кистью и точно приговаривает: «Вот такой он, такой разбойник, он соображает, что ему приходит конец, и он еще не знает, жаль или не жаль ему расставаться с жизнью, но он знает одно, что он загрыз бы этих людей, которые вбили гвозди в его ладони». Мы проходили мимо Репина, но мой отец не мог останавливаться перед «Иваном Грозным» — он находил, что картина слишком ужасна. Да, действительно, какой ужас застыл в глазах царя, и почти настоящая кровь лилась, не хотелось присутствовать при таком ужасном деле. Пейзажи Левитана привлекали больше и в особенности исторические картины Сурикова, как «Боярыня Морозова», былинные «Богатыри» В. Васнецова и другие. Запомнился мне также «Кочегар» Ярошенко, потому что таких я видел возле нашей школьной вагранки.

Картина Александра Иванова «Явление Христа народу» была выставлена в здании Румянцевского музея вместе со всем множеством этюдов к ней. Это действительно целая жизнь, и жизнь, исполненная любви к человеку и человеческому. Вся обстановка около картины — изобилие притихшего народа, словно подавленного величием творческого труда художника. И картина, как орудие, очищающее совесть, проникнув в душу каждого человека, заставляла умолкнуть все житейски мелочное. В этом великая сила искусства!

Уже надо было уйти, а мы с отцом не могли покинуть музей, пораженные силой человеческих образов, вызванных художником к жизни. Волновала и его трагическая судьба.

Мы проходили через Кремль, и отец рассказывал мне, как, будучи солдатом, он вместе с другими солдатами — сослуживцами залезал в Царь-пушку или в Царь-колокол и там он играл в карты. Рассказывал еще, как они изображали толпу в спектаклях Большого театра — то в «Демоне», то в «Кармен». Это было уже по дороге к Василию Никитичу Мешкову. Мешков, с глубоким шрамом на одной щеке, был любезен и пригласил нас к себе в кабинет, смотрел мои рисунки — мне было уже стыдно за них, я попросту считал их ерундой, так как за эти два дня я необыкновенно вырос и уже кипел желанием написать много новых и неожиданных работ. Здесь, в кабинете стены сплошь были увешаны этюдами и этюдиками. Один из них мне понравился. Это был этюд лодки у берега, написанный смелыми, твердо рассчитанными мазками,— их три мазка — можно было сосчитать, так прочно, без колебаний и без малейших поправок они изображали и лодку, и реку, и берег, к которому она была причалена. Я сидел, краснел за свои рисунки и «наматывал себе на ус». В разговоре Мешкова и моего отца обсуждался проект — сначала окончить среднюю школу и уже потом поступать в художественное училище. Совет этот был как раз мне на руку — так мне казалось,— потому что я чувствовал себя настолько заряженным, что готов был сейчас же приступить к делу. Я молчал, и молчание мое было знаком согласия. От Мешкова мы пошли к Келину. Этот скромный человек с бородкой клинышком тоже смотрел мои рисунки, а я молча сожалел, что они не погибли в дороге, потому что в дороге приключилось такое, что эти рисунки мои чуть не погибли. На станции Бологое мы должны был пересесть в другой поезд, который идет из Петербурга в Москву, и оставили в вагоне сверток моих рисунков. Обнаружив, что при нас их нет, снова разыскали тот поезд, в котором мы сюда приехали и который шел в Петербург. Нашли вагон, нашли наше место и нашли сверток с рисунками. Там были рисунки машин, станков, словом, то, что я делал в техническом училище, их я уже стыдился, и только один или два изображали природу.

Келин мне понравился меньше, чем старик Мешков, но он по существу высказал то же самое,— что способности несомненны, но в художественное училище, все равно в Петербурге или в Москве, лучше поступать, имея среднее образование. С этим решением мы покидали Москву. Проходили мимо здания, на котором была афиша выставки «Бубнового валета». Но я был так наполнен впечатлениями, что не захотел пойти на эту выставку.

Обратно мы ехали с одним только что демобилизовавшимся военным, настроенным очень революционно. Он говорил нам, что сейчас время реакции, что неустойчивая интеллигенция бросилась в декаданс. Что поэты мечтают о башнях, что никто не хочет жить с народом. Но для людей, революционно мыслящих, это время накопления сил для новой революции. Первая революция не удалась, из этого следует, что надо готовить вторую, что нужно пробиться сквозь строй реакции

или даже под прикрытием этой реакции готовить новые бои за революцию, что нужно поднимать дух народа и просвещать его, накапливать оружие и средства революции.

Мой отец рассказал этому человеку о моих проступках. По существу тот одобрил их и сказал, что нужно, не подавая вида, готовиться к новому выступлению, а пока накапливать знания и опыт.

У нас в Бежецке было построено и организовано новое реальное училище. Я должен был готовиться, чтобы поступить в 3-й класс, так как по наукам гуманитарным я отставал. Сюда же переходил мой брат из Кашина, он был младше меня, но поступал на класс старше, в 4-й. Я мирился с этим обстоятельством, так как интересного дела было очень много. Чтобы подготовиться по литературе, естественным наукам и по языкам к 3-му классу, мне предложили брать уроки у сестры жены директора нашего нового реального училища. Директором был Измаил Матвеевич Максаков — человек очень большой культуры. Я стал ходить к своей репетиторше и мало-помалу подружился с Измаилом Матвеевичем. У него была великолепная библиотека. И он с удовольствием давал мне читать любые книги. Я читал и машинописные тома лекций о египетской литературе и истории. От него же я получил журнал «Аполлон», из которого узнал и об африканской поездке Петрова-Водкина, и о Сезанне, и о Пикассо, и о других мастерах мирового искусства. От него я получил «Ноа-Ноа» Гогена и, захлебываясь, зачитывался. Здесь же я получил книгу стихотворений Александра Блока. О существовании этого поэта я узнал значительно раньше. На ярмарке в Бежецке, на той же самой ярмарке, где я видел цирк и паноптикум, и Клеопатру, и президента буров, и малюсеньких актеров, оказавшихся куклами.

Я просматривал горы разных открыток с изображениями кораблей, уже мне знакомых. Из тех, которые участвовали в войне и многие из которых так трагически погибли, что сердце сжималось и на глазах навертывались слезы. И вот среди этих открыток оказалась такая, на которой был изображен человек, чем-то похожий на богов древней Греции. Внизу была подпись — Александр Блок. Я не знал, кто это, но открытку купил и через некоторое время узнал, что это поэт. В какой-то книжке «Чтеца-декламатора» я нашел стихотворение «Незнакомка» и еще «Девушка пела в церковном хоре».

У Измаила Матвеевича оказалась большая книга стихов Александра Блока, и он мне дал ее. И Блок в какой-то мере стал моим учителем жизни и восприятия явлений жизни.

Одновременно с этим я не забывал своего технического опыта и начал с того, что сделал два мольберта для себя и для брата. Брат Борис был очень талантлив, и твердость его руки была предметом, если не зависти, то большого интереса к его работам. Но как-то так все происходило, что обстоятельства всячески отвлекали Бориса от искусства.

И тут вдруг произошло нечто такое, что вызвало у меня очень серьезную тревогу. Один из товарищей прислал мне конверт, в котором содержалось письмо и довольно большой обвинительный акт.

Оказалось, что группу исключенных товарищей привлекают к суду. В обвинительном акте мое имя не значилось, но рисунки мои упоминались и одно из моих стихотворений было приведено полностью.

Какое счастье, что письмо это попало прямо в мои руки! Сколько тревоги доставило бы оно, если бы родители прочли его, даже несмотря на то, что имя мое в нем не упоминается.

Я уже не помню, на какое число и где назначено было слушание дела, но предо мной стоял какой-то срок весьма длительной тревоги, тем более, что один из товарищей сообщил, что на квартире, где я жил в Калязине, был сделан обыск и вся моя постель была перерыта и перещупана. Успокаивало меня лишь то, что я ничего там не оставил, кроме книг, разрешенных цензурой. Наконец, когда уже наступила зима, суд состоялся, и обвинение признали недостаточно обоснованным. Что-то вписали двум или трем товарищам в документ об исключении из школы. Относительно моих стихов сказано, что у Некрасова есть подобные стихи, так что нет оснований придавать им значение, ну а рисунки-де — обыкновенные карикатуры. Автор остался неизвестным, и я об этом ни слова не сказал даже своим братьям. Тем дело для меня и закончилось.

Правда, спустя много времени, приехав в Петербург, я встретил одного из товарищей на вокзальной площади в чине какого-то трамвайного начальства, и он мне порассказал о волнениях в калязинском училище того времени, но я в них уже не принимал участия.

Я теперь учился в новом бежецком реальном училище, и здесь меня взволновало другое. Учитель рисования Иван Малахович Костенко начал свой урок с того, что принес довольно солидную папку небольших по размерам этюдов, которые он сделал за лето на природе, и показывал их нам. Я даже узнавал некоторые места. Оказалось, что он всегда начинал первый урок с показа своих этюдов. Таким же показом и рассказом о художниках и о природе он начинал свои занятия после всех — и летних и зимних — каникул. Было очень интересно, и я, и мой брат Борис обзавелись необходимыми для этого этюдниками и вместе с нашим учителем ходили на этюды. Это тоже была школа.

Слово о мальчишеской дерзости

Мольберты были сделаны.

А что будет стоять на мольбертах?

Ни я, ни Борис еще не знали.

Меня обуревали затеи, с которыми я не мог справиться. Я не мог их по-настоящему осуществлять — не было, конечно, ни опыта, ни сил, не мог и потушить их — слишком они меня волновали.

Начал я, кажется, с того, что написал голову Иоанна Крестителя по репродукции с этюда Александра Иванова. Цвет я помнил — это получилось, и я поставил в раму. Раму связал сам из фасонной тесины для дверных или оконных наличников. Эти тесины можно было покупать у торговца древесными материалами, склады которого находились на

берегу, близко от нашего огорода. В такую же раму я вставил большущий холст по мотиву «Оттепели» Васильева и затем на свой собственный мотив «Вечер на реке». Все это было повешено на стены — и ничего, стерпели и родители, и братья. А в замысле я носил другое. Я держал это в большой тайне и, чтобы не обнаружить эту тайну, сделал ящик для картины, который запирался на замок, и держал его на чердаке, где устроил тайную мастерскую. Я не мог отвязаться от впечатления от одной картины. На ней была изображена Жакерия. Французские крестьяне идут, вооруженные вилами, косами и чем попало, с угрозой помещикам. Я не мог отделаться от сильного впечатления, произведенного картиной. Нужно было написать подобную сцену. Подрамник и загрунтованный холст были установлены в плоский ящик и заперты на замок. Я переживал этот мотив долго и хотел изобразить его не в манере поразившего меня оригинала, а врубелевски. Но я так и не приступил к этой работе. Так же осталась неначатой другая работа, в которой я хотел изобразить обыск,— как два жандарма перерывают мою кровать.

Но, с одной стороны, Измаил Матвеевич своими книжками, а с другой, Иван Малахович этюдами вернули меня на реальный путь.

Уроки природы и уроки жизни

Мы выходили за город и там, где было интересно, останавливались. Усаживались на пеньки и на небольших кусочках загрунтованного полотна или картона, как бог на душу положит, писали этюды. Потом сравнивали их — у кого лучше, что и как сделано. Иван Малахович показывал свой этюд, и мы приравнивали свои этюды к его достижениям. Конечно, его этюд всегда был законченным и вернее нашей мазни нарисованным. Но в мазне наших неопытных кисточек проявлялась иногда какая-то особенность, более близкая к природе и характеру того, кто это написал. Иван Малахович всегда это отмечал. Когда наступал вечер, он советовал сделать наброски вечернего неба и горизонта. Это было очень интересно. И когда мы по-серьезному всматривались в явления природы, многому учились в понимании жизни неба, горизонта, далей, деревьев, лесов, лугов и хлебов тогдашней чересполосицы. Все, что мы видели, становилось для нас как бы книгой, которую, хотя и по складам, мы прочитывали. Уж в сумерки входили в деревню и просили у кого-нибудь пристанище. Обычно его давали в каком-нибудь сарае, или на сеновале, или в баньке, куда нам разрешали взять сена. Утром мы рано убегали в поле, чтобы увидеть восход солнца. Обычно в городе никто не видит и не знает, где и как оно восходит. И не в первый и даже, может быть, не во второй день, а через некоторое время мы подготавливались к тому, чтобы написать этюд восхода. Этюды продолжались несколько дней в какие-нибудь праздники или каникулы, а обычно мы могли уходить только на одну ночь. Но и эта одна ночь нас многому научила. Когда утро уже устанавливалось, мы шли к хозяйке, которая нас приютила, чтобы подкрепиться.

О, это был тоже великий урок понимания людей. Одна молодая женщина, наша хозяйка, с ребенком на руках поставила перед нами громадную крынку парного молока и положила краюху ароматного крестьянского хлеба. Пол в ее избушке был земляной, и она босая по нему ходила. Из печки пахло щами. Но она была потрясающе бедна и покорна своей судьбе. Муж ее уже второй год сидел в тюрьме за разоблачительные действия против начальства. Она была прекрасна, как мадонна. И очень, казалось, спокойно рассказывала о своих бедствиях, но чувствовалось, что это внешнее спокойствие и покорность ей дорого даются, что стоит чуть-чуть оборваться какой-то ниточке, и она разрыдается. Тем более, что горе ее усугублялось одиночеством, заброшенностью. Немногие соседи отваживались чем-либо помочь. А молодцов, которые к ней толкались, она отваживала. Она любила мужа и хотела остаться верной ему. Еще год, и он вернется к ней. А ребенок не сходил с ее рук потому, что ножки у него больные.

Вот это было горе.

Чем могли, мы отплатили ей за приют, и за хлеб, и за молоко, но осталось тяжелое чувство неудовлетворенности. Мы сели на пригорке и ни слова не говорили, потом кто-то произнес: «Чем помочь?»

И другой сказал: «Чем помочь?» И я пробормотал: «Чем помочь?»

Мы решили, что на следующей неделе придем к ней и наберем побольше теплых детских вещей и купим половик.

Пришли, но ее уже не было.

Одна бабка рассказала, что заявилась ее «матка» и забрала ее в другую, далекую деревню, из которой она родом. Матка была с нею «разругавши» за то, что она вышла замуж без родительского согласия. А «теперича» жалость взяла, и решила забрать ее к себе вместе с «внучком».

Бабка эта обещала нам передать теплые тряпочки и одежку в ту далекую деревню, куда увели эту бедную женщину.

Мы смотрели на маленькую покинутую избушку, и грусть сжимала наши сердца.

Наши этюды продолжались, продолжались и наши уроки жизни. Однажды мужики подобрались к нам и чуть не сбросили в речку наши мольберты и этюдные ящики. Они приняли нас за землемеров, которые в те времена вымеряли землю для расселения крестьян по хуторам. Крестьяне повсеместно ненавидели этот коварный замысел царского министра Столыпина, замысел, который разобщал крестьян, утверждая единоличие в хозяйстве. Нам не без некоторого труда удалось убедить крестьян, что мы художники, что мы изображаем на своих картинах их труд. И рожь, созревание которой они ждут, и копны тех трав, которые они уже скосили, и лес с голубыми цветами.

Иван Малахович показал им свой этюд, удачно изображавший последние две избушки деревни и золотую рожь, в которой они утопали, и женщин с серпами, присевших на выступ крутого склона берега речки, мы тоже показали кое-что. Крестьяне успокоились, остались даже довольны и стали потихоньку удаляться.

Иногда коллективные наши вылазки почему-либо не могли состояться, тогда я выходил один. По дороге ночные сторожа иногда задерживали меня и спрашивали, зачем я бегу с ящиком и с какими-то палками. А я очень любил раннее утро. Я проходил через табун лошадей. Рисовал и лошадей в альбомчик — меня очень волновала картина Врубеля «Ночное», и я мечтал написать что-либо подобное. Но мне хотелось написать лошадей на фоне поздней вечерней зари или раннего рассвета, и я очень часто выходил в поле, чтобы насмотреться.

В этот раз было раннее золотое утро, а затея моя была другая, и я шел дальше, к копнам, которые во множестве выросли поблизости от рощи с названием Жохово. Я уселся на одну из копен и сидел, работая над маленьким холстиком. Он сохранился.

Светлый, чистый рассвет, как радость, поднимался из-за слегка затуманенной рощи. Этот рассвет был, как улыбка любимого человеческого существа, и многие не знают этой улыбки, этого счастья и даже не догадываются о его существовании. Так я сидел, упоенный утренней радостью, и вдруг копна подо мной шевельнулась. Я вздрогнул — что-то враждебное чувствовалось в этом движении. И вдруг она шевельнулась еще раз уже явственнее и с каким-то не то вздохом, не то звероподобным ворчанием. Я соскочил с копны почти в ужасе. Бежать я не хотел. Я не хотел бросать почти законченный этюд, ящик, кисти и палитру — все это мое оружие, которое я любил. В копне как будто бы ничего не было, но сквозь сетку сенинок я различил вдруг рожу. Сначала она мне показалась похожей на лицо врубелевского пана с яркими голубыми глазами. Наши глаза встретились, и чудовище начало выбираться из копны с шумом и кряхтеньем.

— Это ты сидел на мне, желтопупый?

— Я же не знал, что ты там дрыхнешь.

Тем временем он разглядел меня и мои инструменты.

— А, художничек! Ничего. Намалевал копны.

— А ты зачем в копну залез? Что у тебя дома что ли нет? — спросил я.

— А вот нет. Плевал я на твой дом... Я вольный. Я, понимаешь ли, зимогор. А лето мне рай. Я со всем на свете в дружбе, а дома твоего не надо мне. Я несогласный. Ты знаешь Федора Михайловича?

— Какого Федора Михайловича?

— Какого? Достоевского.

— Я читал.

— Читал? Ну так еще прочитай, не один раз прочитай. Так вот, я не согласный с твоим домом, с твоим мещанством.

И он изложил мне свою теорию, которая мне показалась не очень вразумительной и не очень согласованной со взглядами Федора Михайловича Достоевского.

Но в основе, что в нем было, это неприятие мира и радость безрадостного существования.

Я его спросил:

— А ты водку пьешь?

Он ответил:

— Ты, желтопупый, не туда вертишь! Нас много таких. Они ходят по свету. И ты, как встретишь,— пошарь в карманах и дай гроши. Не держись за них. Потому не для веселья мы, зимогоры, а для того, что честь наша выше попов ваших.

Мой этюд копен остался незаконченным, когда я оторвался от беседы с этим «зимогором». Было уже утро наступавшего дня.

Я сказал ему:

— Тебе бы ближе, пожалуй, к Алексею Максимовичу, чем к Федору Михайловичу.

— Э, нет! — сказал он, помахав поднятым кверху пальцем.

Больше он не хотел разговаривать и стал уходить. И я собрал свои вещи и тоже пошел к своему дому — меня многое волновало, но я не мог найти и тени огорчения, что у меня есть дом.

Там со стороны парадного крыльца, на небольшой галерейке помещались два мольберта — мой и брата Бориса. Работать было не очень удобно, но галерейка все же давала отход, и можно было издалека посмотреть на начатую работу. В этой галерейке было светло, как на улице. Окна были большие — итальянские. В хорошее чистое утро в одно из этих окон была видна фантастическая звезда — Венера.

Отсюда можно было легко выбраться в наш сад, полого спускавшийся к реке Мологе, и, перебежав этот сад, спуститься еще через маленький огородик, сесть в лодку и уехать куда глаза глядят. Особенно в тумане. Я выгребал на середину реки, и мне не было видно берегов, казалось, что еду я в мировом пространстве.

Зимой было труднее. Не было места, где работать. Но на этюды ходили. Мерзли, но писали снежные пейзажи. Уже спустя лет пять, с аукциона в Академии художеств проданы были два моих зимних этюда Жоховской рощи. У меня сохранился небольшой написанный Иваном Малаховичем этюд-портрет, на котором изображен я в шинельке реального училища, за работой над этюдом в Жоховской роще.

Но время шло. Обо всем не расскажешь! Все изменялось.

Этюды уже не были для меня основным делом. Появлялся какой-то зов к синтезу накопленного опыта. И зов этот был сложный и противоречивый. Я написал, помнится, три картины. «Ночное», отталкиваясь от врубелевской композиции. Памятна одна не очень большая акварель, в которой лошадей было больше, чем у него. Две лошади были почти в той же композиционной ситуации, что и у Врубеля, остальные высмотрены самостоятельно. Изображены они были на фоне бурной и сложной красной вечерней зари, то есть совсем не так, как у Врубеля. Пана, конечно, не было. Но бурно разросшийся репейник с разжигавшимися от вечерней зари цветами и лопухами создавали фантастический, сказочный вид. Акварель была такая, что уже потом многие настоящие художники восклицали: «А, Врубель!» Конечно, это был не Врубель, но что-то врубелевское там было, и очень возможно, что именно потому она и пропала бесследно, а может быть, и не бесследно, может быть, где-нибудь и выплывет, как это часто случается.

Этот предвоенный период был столь противоречив и связан с такими мучительными поисками в темной и обуреваемой ветрами стране

без компаса, «без звезды и без ладьи», и не было никакого «угла», который бы определил мое направление.

Веяние модерна, как циклон, как смерч, кружило многие головы, и крах его, как и всякого циклонического веяния, оставлял после себя хаос таких развалин, из которых ничего нельзя было построить.

Я писал акварелью декоративное панно «Цветы и женщины», уже просмотрев ряд картин различных художников на эту тему. Я писал по заданию Гольдблата или Зверева, у которых я в Петербурге готовился к поступлению в Академию художеств, панно на тему «Цветы и женщины» в нескольких вариантах. Это должно было быть декоративное панно, и я, будучи покорен тогда Врубелем, писал нечто такое, что принималось с большими тормозами. Я любил Египет, древний Египет, и писал египтянку, тонкую и украшенную всеми бриллиантами, какие только можно было написать. Словом, все это было так далеко от жизни, что нередко мне было стыдно. И внутренне я чувствовал необходимость ступить на землю. Школу, где я проходил подготовку для поступления в Академию художеств, однажды посетил Павел Петрович Чистяков — учитель Врубеля. Он обошел наши мольберты. Я писал тогда натурщика. Он остановился около меня и, просмотрев и этюд, и палитру, со старческой улыбкой сказал: «Ишь, палитра-то какая пейзажная». Сначала я не понял, подумав, решил, что замечание это вызвано синими, голубыми и зелеными красками, которые я вводил в локальные тона тела, что соответствовало, на мой взгляд, требованиям импрессионизма. Потом Павел Петрович рассказал какой-то анекдот о какой-то княгине, которая пригласила его на вечерний чай, а он ответил, что «ведь мне, княгинюшка, с вами скучно будет».

Прославленный старичок мне не очень-то понравился, и замечания, которые он делал по поводу живописи других, более опытных товарищей, тоже не слишком волновали меня. Да и сами эти товарищи казались мне очень сухими копировщиками, списывателями натуры. Мне такое дело казалось невыносимо скучным. И у меня назревало решение — поступать на архитектурный факультет.

Нужно сказать, что я никогда не имел никакого мецената, как-либо помогавшего, поддерживающего меня. Только я сам, собственными усилиями и еще с помощью моего отца мог продолжать учение.

Он не всегда верил в мое искусство и хотел бы направить меня по линии техники, но я оставался неукротимым. За зиму репетиторством я заработал какую-то сумму и на эти деньги уехал в Петербург. Надолго мне их не хватало, тогда отец смягчался и посылал мне помощь.

В 1914 году я выдержал экзамен и поступил на архитектурный факультет Высшего художественного училища при Академии художеств.

Это установило полную уверенность в моей семье в серьезности моих занятий — отец регулярно посылал мне деньги, но все же мне приходилось разными способами помощничества в проектах или дипломникам прирабатывать.

Я этим не огорчался, получая опыт от старших друзей.

Мутации

После поступления я почувствовал некоторую благотворную, как мне казалось, свободу. Я старательно рисовал и получал вторые категории. Это было нечто вроде четверки по школьным обычаям. Первая категория считалась редкостью и вызывала толпы студентов — зрителей, обсуждавших что, как и почему. Вторая категория пользовалась спокойным почтением и не только факультета, а вообще всего студенчества. Большинство получало третью, и это считалось допустимо и нормально на всех факультетах. Рисунок в наших классах был совместным для всех студентов по курсам.

Каждое воскресенье я посещал Эрмитаж или Русский музей Александра III, так назывался тогда Государственный Русский музей. Первый раз я вошел в Эрмитаж через тот парадный подъезд, который формировали атланты Теребенева. Этот парадный вход неповторим, в архитектуре нет ему равного. Каждый раз, входя, как бы спрашиваешь разрешения у этих величавых мужей войти в здание музея. Огромная торжественная лестница ведет во второй этаж.

Я жил в первый свой приезд в непосредственной близости к этому зданию, прямо сказать, в его подвальном этаже со стороны набережной Невы и Зимней канавки. Сюда я пришел со своим чемоданчиком. Я тогда еще не знал, что это место последней встречи Лизы и Германна. Вход в квартиру моего дядюшки Ивана Федоровича Чистякова находился как раз под тем мостиком, который соединял второй этаж Эрмитажа с этим же этажом Эрмитажного театра. Мой багаж подвергали некоторому осмотру, как потом оказалось, опасались взрывчатых веществ. После этого я спустился на несколько ступеней темной лестницы и попал в подвал, где и проживал мой дядя, довольно известный фотограф археологической комиссии. Обычно он ходил в форме младшего служащего дворца. Поднявшись этажом выше, он оказывался в обществе профессора и академика Фармаковского, Покрышкина и других. Окна его квартиры были под потолком и зарешечены тяжелой чугунной решеткой. В эти окна можно было видеть только сапоги шагающих татар-дворников с метлами утром, а попозднее — проходящих по тротуару мужчин и дам в туфлях.

Не понимаю, почему до самой Октябрьской революции мой дядюшка занимал такую квартиру, непосредственно сообщавшуюся с каким-то громадным складом ящиков, в которых содержались какие-то находки экспедиции, неразобранные и отклоненные. После Октября дядюшка занял квартиру в здании Эрмитажного театра, в первом этаже. Это было уже нечто совсем другое, вполне человеческое.

Я рассказал об этом, чтобы было понятным то волнение, в котором я жил, когда занимал какой-то уголок в его квартире — в такой близости к произведениям мирового искусства.

Меня потрясли прежде всего Рембрандта «Титус в шлеме», «Блудный сын», «Отречение Петра» и многое другое. Эль Греко «Два апостола», Тициана «Венера с зеркалом» и «Себастьян», Леонардо «Мадонна Литта» и Микеланджело «Мраморный мальчик». Фрески Рафаэля,

Веласкеса «Иннокентий» и «Оливарес», взволновавшие меня до глубины души. И статуи Египта и эллинская скульптура, танагра и многое другое: Каналетто, Маньяско...

Я мог бы рассказать о массе впечатлений от тех произведений, которые только что перечислил. На каждом из них было бы можно очень многому поучиться. Тем более, если учиться не внешне, подражательно, а учитывая те особенности, которые во всех случаях участвовали в конкретизации каждого из этих произведений, понимая в этих особенностях и индивидуальности автора, его смотрение на мир и интеллектуальный потенциал, созданный средой и временем. Как мне думается, искусство развивается не по той прогрессивно вздымающейся кривой, как наука. В искусстве достигнутое может служить лишь примером, и кривая искусства постоянно вырастает и падает, в зависимости от выраженности времени, особенностей, творческой индивидуальности и импульса современности и народности. Импульс народности есть то основание, на котором формируется искусство, хотя и формирование его сопровождается исторически целым рядом противоречий. Даже Пикассо, казалось бы, порвавший с Испанией, казалось бы, француз, все-таки несет черты своего народа. Вспомним Эль Греко, Моралеса или Феофана Грека. Во всем есть звучание творческих особенностей народа и времени, которому принадлежит художник. Изобразительное искусство, так же как и музыка, не нуждается в переводе на языки других стран, но народ угадывает в них особенности других народов.

Это я говорю для того, чтобы объяснить, что обаяние и влияние тех произведений и художников, о которых я говорил, было мощным и звучало во мне как требование своим языком говорить о виденном, любимом и переживаемом.

Конечно, это было не так просто. Совсем не просто было бы определить самое слово «народ». Народ — это комплексное понятие масс и лучших, представителей народа. Меня увлекало все, что выплывало на поверхность общественных интересов. Блок, Есенин, Маяковский и многие художники. Я был глубоко увлечен commedia dell' arte, так глубоко выразившей в символике своих образов характер человеческих радостей и страданий. Моим главным героем стал Пьеро. Пьеро — бледный, взывающий к правде и справедливости. Быть может, «лицо дневное Арлекина еще бледней, чем лик Пьеро», может быть, присужденные ему судьбою удачи в какой-то мере совпадают с его мечтами, но, по-видимому, они не исчерпывают его мечты. Поэт все это понимает и преклоняет колена перед прекрасной Коломбиной. Но, может быть, и нет ее, этой прекрасной Коломбины. Но есть мечта поэта, и этого достаточно.

Все же эти образы были удалены от жизни. Гораздо жизненней образы цирка. Я сделал несколько небольших гуашей. На одной из них, которая называлась «Представление мадам Поппадопуло», изображена была пышная немолодая женщина, на арене цирка демонстрирующая дрессированных собачек. Эта вещь была куплена со студенческого аукциона в Академии художеств и может еще найтись. Две другие

погибли в пожаре, и потому, когда я о них думаю, мне мучительно жаль их и очень хотелось бы увидеть их или даже взять да и написать наново в какую-нибудь подходящую минуту. На одной была изображена наездница. Она совершает объезд арены по кругу, готовясь к каким-то акробатическим фигурам. Она сидит на плоском седле наездницы-акробатки. Спина лошади в обрезе рамы не доходит с одной стороны до головы и с другой стороны — до хвоста. В глубине видно обилие зрителей. Ритмика движений наездницы соответствует ритмике шага коня. И другая — «Перед выходом на арену». У закрытого занавеса спиной к нам стоит наездница-акробатка в бирюзовом трико с черно-белым жабо. Ее руки обнажены. Золотые волосы закреплены какими-то блестящими гребешками. Я хотел сделать ее как можно прекрасней. Почти рядом с нею, лицом к нам стоит клоун в поломанном цилиндре и в очках. Сквозь комическую гримасу прорываются и усталость, и старость, и омерзение. С другой стороны — какие-то цирковые приспособления. Эту гуашь особенно жалко. Погибла и другая, изображавшая голову девушки и руку скрипача, играющего на скрипке.

Сохранились из работ этого периода две вещи: «Плач Изиды над телом Озириса» и эскиз на тему слов Ницше: «Свет — я. О, если бы я был ночь! Как присосался бы я к сосцам света!», навеянный творчеством Чурлёниса.

Змей как символ мудрости с лицом прекрасной женщины и полной женской грудью.

На фоне руки света поднимают яркое солнце. В египетской концепции.

Эти две вещи очень небольшого размера, почти миниатюры, сохранились, по-видимому, именно благодаря малому размеру и некоторой небрежности их хранения. Те, более крупные, или висели на стене, или были спрятаны и погибли.

Погибли у меня и все темперы.

Я постоянно искал. Страдал от постоянной неудовлетворенности и нерешенности главной задачи — поиска современной структуры искусства. Эти поиски часто приводили меня в отдел иконы в Русском музее.

Я видел в искусстве мастеров нашей древней живописи ту изысканность, не светского, а человеческого порядка, которая мне казалась основной формулировкой изобразительности. Та любовь к изображаемому и к средствам изображения, пигментарному, а не воздушно-импрессионистическому восприятию цвета, направленным не на иллюзии, а на смысловое воздействие его, меня вдруг взволновала и становилась загадкой, которую я должен был разрешить. Мне очень трудно проанализировать мотивы этих поисков и переходов. Вдруг наступал период покорности изобразительной концепции древнерусской иконы. Темпера, покрытая лаком, давала такую необычайную звучность! И это вовсе не было подражанием. То расстояние, которое было между древнерусской иконописной концепцией и последующими концепциями — вплоть до современной, общепринятой изобразительной,— давало повод думать, что это расстояние может быть и другим. И вот это другое я и искал. Профессор Киплик, преподававший нам самые различные

технические формы живописи: фреску и бонфреску, энкаустику, темперу казеиновую и яичную, знакомивший нас с произведениями в этих техниках, написанными в разные периоды истории изобразительного искусства, раскрывал перед нами огромные возможности каждой из этих форм. И вот темпера икон казалась мне в этот период наиболее способной выразить волнения, которыми я тогда жил.

Я написал темперой под лаком женский портрет («Портрет жены, Екатерины Петровны Самохваловой»). Современная женщина в черном костюме на фоне красного дворца, пожалуй, фантастического, но вполне реального для Петербурга. Затем я написал Невский проспект и людей, идущих по Невскому проспекту военного времени. Первый портрет был на выставке «Мира искусства» в 1917 году, вторая работа — на нашей независимой, если можно так выразиться, выставке в Академии и была приобретена каким-то образом в музей Праги. Другая такая же работа, темпера под лак, изображавшая танец, была отмечена в печати. Критик Ростиславов положительно отозвался о ней, приравняв ее цвет к цвету «чуть ли не персидских миниатюр».

Шаг революционный

Мы с товарищем вышли на темные холодные улицы Петрограда. По небу рыскал один прожектор. Война шла, как и полагалось ей.

В Петрограде ждали снарядов и бомб с неба.

По слухам дирижабли входили в ход.

Я сказал: «Ты слышишь, как пахнет революцией?»

А он ответил: «Да еще как! В Государственной думе кто-то очень осудил деятельность царского правительства, сказал: «Что это? Глупость или вредительство?»

Не знаю, глупость или вредительство, но назревание революционного переворота несомненно. Уже был пресечен путь распутинщины. И наконец царь уже просто полковник Романов. Народ не хочет воевать, бежит с фронта к земле и сохе. На фабриках и заводах вырабатывается план решительных действий. Утром выстрелы по всему городу: арестовывают полицейских, полковников и генералов.

Множество открытых автомобилей с бойцами, обмотанными пулеметными лентами. На боковых крыльях машин лежат рабочие с винтовками. На углах переулков завязываются бои с полицейскими. Солдат, верных царскому правительству, нет.

Мы организуем столовую для революционных солдат, ушедших из казарм. Наша «подмога» первому шагу революции — наша столовая в стеклянной мастерской академического сада — батальной мастерской. Как-то сразу все сделалось: и столы, и скамьи, и котел, в котором варилась еда. Солдаты недоверчиво отдавали винтовки, но мы на глазах у них ставили эти винтовки в ближайший угол, и они успокаивались. Это была система помощи революции во всех учебных заведениях, по крайней мере, Васильевского острова. Мне пришлось видеть разгром полицейского участка на Большом проспекте Васильевского острова. Там

была обнаружена уже освежеванная свинья, и мы ее забрали для нашего питательного пункта. Такие пункты просуществовали некоторое время, пока не определилась связь оторвавшихся солдат со своими ротами, то есть пока эти роты не заявили о своем отношении к революционной настроенности солдат и к Временному правительству.

В день похорон жертв революции огромные массы народа провожали убитых на Марсово поле, к месту их вечного упокоения. Похоронный марш Шопена звучал с особенным пафосом скорби, а революционный марш «Вы жертвою пали» гремел как призыв к великому революционному бою. У женщин на головах появились красные косынки. А рабочие бойцы обвили свою грудь пулеметными лентами. Это было не украшение и не бравада, а знак принадлежности к воинству революции и знак, отличающий революционно мыслящих и действующих. Это был пафос решимости до конца бороться за революцию. Очень поздно я, потрясенный, вернулся домой. В подвальном этаже покинутого дома с разбитыми окнами пылал газ. Это дом министра двора. Теперь его нет.

Первый шаг революции сделан. Царское правительство свергнуто, но путь к утверждению социалистической революции еще не закончен. Предстоит еще многое сделать. И мы включаемся в это дело.

Кто это мы? Мы — студенты Академии художеств.

Нам легче всего было осуществить это включение, даже не имея необходимой и достаточной подготовки. Включение средствами, близкими нашей профессии.

Революция потребовала лозунгов, знаков, плакатов. Потребовала та подлинно революционная часть масс, которая считала необходимым свершение социалистической революции. К нам в Академию являлись рабочие с заводов и фабрик и приносили тексты лозунгов и красную материю. Мы писали эти лозунги, стараясь украсить их эмблемами производства: наковальнями, шестернями, молотами, серпами и так далее.

Небольшая группа, в которой был и я, обратилась к ректору Высшего художественного училища при Академии художеств Леонтию Николаевичу Бенуа с просьбой предоставить нам одну из великого множества красных скатертей в Академии художеств для водружения красного флага над зданием. Он, без всяких противоречий, рекомендовал нам взять самую большую красную скатерть, обшитую бахромой, и мы ее торжественно водрузили над куполом конференц-зала Академии. Наш флаг, в противовес легким кумачовым флагам других зданий, был глубокого красного цвета и колебался величественно, не трепеща от ветра, как другие. Это нам нравилось.

Мы образовали комиссию по реорганизации Высшего художественного училища при Академии художеств. Председателем стал Н. Э. Радлов, членами — Калашников, Фурсов, я (других не помню, вероятно, потому, что они не постоянно посещали заседания комиссии). Нами был выдвинут принцип «классического реализма», на нем основывалось преподавание. Мы тогда еще не знали, сколько бедствий придется претерпеть этому «классическому реализму».

Камергер Лобойков — секретарь Академии — предусмотрительно исчез со всей обстановкой своих «камер». Так же поступили многие другие. Пришлось командировать некоторых товарищей к инспектору Андрееву на Литейный двор, где он жил, с извещением об освобождении его от обязанностей инспектора. Это было почти трагично. Этот властный человек в одно мгновение стал ничто. Встретив его некоторое время спустя, я не узнал в нем того величественного инспектора Академии, который вызвал как-то меня и предупредил, чтобы я не совершал неосторожных поступков, так как совет Академии намечает меня на длительную командировку в Италию. Иначе она может не состояться.

Командировка действительно не состоялась, но уже по другим причинам.

И вот я задаю себе вопрос: кто же это мы? Как будто имелось какое-то единство действий, но мы были необычайно разные. Мы были товарищески дружны во многом, и все-таки жизнь разбросала нас в разные стороны.

Я помню рабочие дни в библиотеке Академии художеств. За крайним столом каждый день можно было видеть Александра Николаевича Бенуа. Он просматривал огромные фолианты гравюр для своих томов «Истории мирового искусства». Тут же, в библиотеке бывали и А. Яковлев, недавно вернувшийся из-за границы, и Б. Григорьев, и Н. Сапунов. Они что-то рисовали в альбомах и показывали свои альбомы А. Бенуа. Потом выяснилось, что в альбомах — эскизы росписи подвала, в котором откроется «Привал комедиантов». В Москве уже существует «Стойло Пегаса». А в Петрограде — «Бродячая собака». И поэты, и режиссеры-новаторы, и художники стремятся объединиться в них, дискутировать, решать какие-то вопросы творчества, назревавшие и, казалось, нависавшие, как угроза. Или, может быть, это были кабачки, где можно было забыть о войне?

Как-то стихийно назрела нужда и для нас, художников, устроить такое объединение. И оно возникло под именем «ЖАС». Не спрашивая, и меня зачислили в жаситы. Симка Симхович проявил необычайную энергию и расписал стены одного из залов возле граверных мастерских. Собственно, росписи он сделал на рулонной бумаге и каким-то образом наклеил их на стены зала. Это убранство не лишено было выразительности и вообще качеств монументальной росписи.

Как и в «Привале комедиантов», здесь жизнь начиналась после театров. Многие актеры приходили сюда, отработав в театре. Были и завсегдатаи. Если, например, Бай не приходил, то наш постоянный, неумолкающий конферансье Виктор Тривас объявлял, что Бай ушел бай-бай. Здесь сидел Мандельштам, какой-нибудь поэт читал свои стихи, не терялись и наши любители сцены. Особенно Иося Левинсон. Постоянное остроумие и великолепное знание уличного фольклора держали его в рядах лучших жаситов.

Энергичным и представительным жаситом был и Лев Владимирович Руднев. Он танцевал испанские танцы. Бороды он тогда еще не носил, но имел буйную шевелюру и, превратив в испанскую шаль какую-ни-

будь скатерть или одеяло, подходящее для его гигантского роста, танцевал, изображая испанку и ее жесты — женственно элегантные; по контрасту с его фигурой рослого мужчины с буйно разросшимися вихрами волос это вызывало неудержимый хохот. Самым элегантным из жаситов был архитектор Исцеленов. Талантливый архитектор-художник, он и в обычные дни ходил наподобие Ленского — с жабо, с кружевными манжетами и в коротеньких штанах. Он великолепно танцевал. Его партнершей в танцах была подруга другого также очень талантливого архитектора Дубенецкого — балерина из Малого оперного театра. Они придумали изумительный танец со свечой. Свет в зале погасал. В руках у них была свеча. Освещала их лица. Музыка Брамса. То он силуэтом, она освещена свечой, то она силуэтом, он освещен. В танце это было очень красиво. Как-то я прочел им «Клеопатру» Блока: «Открыт паноптикум печальный...» Кончалось стихотворение словами Клеопатры:

Тогда я исторгала грозы.
Теперь исторгну жгучей всех
У пьяного поэта — слезы,
У пьяной проститутки — смех.

Задумали изобразить паноптикум. Когда обывательская толпа уходит — поэт остается. Клеопатра оживает, и поэт — Исцеленов — с Клеопатрой танцуют, танцуют, танцуют.

Чудесная музыка, полумрак. И в этом полумраке кто-нибудь шепнет, что немецкий дирижабль над Петроградом. Никого это не пугает. Поэт и Клеопатра танцуют. Пока не иссякнут силы.

Ночь на исходе.

Кое-кто уходит. А те, кому далеко, остаются ночевать здесь. Кое-как.

Почему возник этот «ЖАС»?

Почему возник «Привал комедиантов»? И «Бродячая собака»? Почему возникло в Москве «Стойло Пегаса»? Это был какой-то стихийный зов к общению... к отвлечению от того бессмысленного и бесчеловечного, что возникало в слове «война».

Уже свергнуто царское правительство!

Пламя революции разгорается.

Его тушат, но оно не угасает.

Возникает нечто новое — будущее.

Все надежды на В. И. Ленина.

Он уже в Петрограде.

Революционный народ встретился с ним в ночь его приезда, 4 апреля.

С броневика он провозгласил пролетарскую социалистическую рабоче-крестьянскую революцию.

Все породы «временных» вздыбились, чтобы задушить, загубить, заглушить все.

Ленин ушел в подполье.

Там готовились планы нового боя.

Время работало на рабоче-крестьянскую революцию во всех областях жизни.

И в искусстве.

В коридорах и залах Академии завязывается дискуссия. Горячие споры. Чему верить? Прошлому или будущему? Все хотят верить будущему!

Будущее несет новые формы искусства.

Новые формы соблазняют...

И соблазняют, и огорчают до слез.

«ЖАС» хиреет. Нет, не все хотят верить в будущее.

Многим будущее кажется разрушительным.

Долой буржуазные золоченые рамы! Идет пролетарское искусство: из железа, из стали, стекла и бетона.

Великая Октябрьская социалистическая революция уже свершилась.

Некоторые ее сторонятся.

Молчат — чем окончится?

Молчат... Или куда-то уходят.

Остаются те, кто верит в будущее.

Они пишут лозунги, делают знамена, участвуют в дискуссиях. Верят, что это будущее здесь, на земле, на Родине.

Группируются около некоторых ведущих. Вносят какую-то часть новой своей веры, перекрывая своей верой какую-то часть своего неверия.

Вот это и есть мы.

Мы с великой верой обращались к творению нового искусства революции. Может быть, пока только к накоплению сил и опыта. Может быть, в чем-то мы ошибались, но вера в будущее нашего революционного искусства была всегда с нами.

Дискуссия продолжается.

Принимает вид пламенных страстей.

Возникают имена создателей нового искусства.

Они приносят наново готовые, наново испытанные концепции искусства.

Они объявляют их созданными как предвидения революции.

Эти новые концепции не имеют ничего общего с буржуазными формами. Это не Венеры и не Данаи. Это искусство, выражающее современность.

Революционную современность.

Мы шли к образу людей революции.

Мы шли к выражению революции новыми формами, новыми материалами.

Мы уважали Петрова-Водкина, Матвеева, Щуко, Татлина.

Мы верили, что общими усилиями, опираясь на опыт мастеров, создадим будущее искусство.

Решения

В мире совершалось невиданное.

Революция в России, как гигантский маяк, определяла курс хода истории.

Я был молод тогда. А молодость столь же счастливая и не воздержанная пора, как и детство.

И счастливость ее в устремленности безоговорочной, отметающей все и всяческие сомнения.

Облик революции, трагический и утверждающий, покоряющий пафос творения новой жизни, образы людей, отдавших себя великому служению, захватили и меня вместе со многими товарищами по академии.

Я был на третьем курсе архитектурного факультета и с большим интересом и даже удачей проходил учебу, и все же я, не колеблясь, перешел на живописный факультет, чтобы быть ближе к живой жизни.

Ведь художник смотрит жизни прямо в глаза.

Я был еще юн, и великий призыв В. И. Ленина «Учиться, учиться и учиться» был слышен и нам в Ленинграде (тогда еще Петрограде).

Жизнь выдвигала новое — прежде всего, нового, социалистического человека, новую молодежь, комсомольцев, партшколовцев, рабфаковцев.

Этот целеустремленный взгляд сверкающих глаз, этот новый ритм движений, эти черты нового в повседневной жизни молодежи — я с жадным увлечением всматривался в них. Образы людей революции, навсегда запечатлевшиеся во мне, уже уходили. Время шло. Я рисовал, но это не удовлетворяло меня.

Надо было учиться.

Из живописцев я мог бы довериться только Петрову-Водкину. В Академию уже вошел В. Шухаев. Я рисовал в классах, где преподавал он. Метод, который он рекомендовал, не вполне совмещался с моими ожиданиями, и я по большей части сидел в библиотеке и рисовал с фотографий рисунков Микеланджело, Леонардо и других. Когда я развесил эти рисунки в своей комнате, эта галерея вызывала восклицания у товарищей, еще даже не успевших закрыть за собой дверь.

— Ух ты! Откуда у тебя такой Микеланджело?

Я смеялся и говорил, что сам сделал.

Думаю, что эти рисунки с превосходных фотографий помогали мне. Ведь Микеланджело рисовал с фресок или рисунков Джотто. Почему же мне не порисовать с Микеланджело? Увы, эти рисунки не сохранились. Моя задача была во что бы то ни стало овладеть рисунком, мужественным и мощным, как у Микеланджело. Это, конечно, дерзость. Я это понимал. Но изо всех сил стремился достичь возможного, реально посильного.

В воображении у меня рисовались картины событий современности, но я не чувствовал готовности, чисто профессиональной готовности приступить к работе, к осуществлению их. Я понимал всю трудность координации классической формы Микеланджело с современностью, с образами народа, я хорошо знал народ и в детстве, и в годы студенчества, когда я более года работал чертежником-конструктором на заводе «Айваз» в Лесном, и народ, восставший и победивший в революции, народ, который я видел в Смольном и на улицах Петрограда, народ, и движения, и жесты, и поступь которого были уже иные, ибо это

был народ, готовый к государственной деятельности. И здесь ритмы Микеланджело могли мне помочь.

Мне нравились цветные фотографии с рисунков, кажется, Алинари. И я работал на цветных бумагах и накапливал целые пачки.

Но, увы, все это погибло.

Появился неожиданно мой друг и товарищ по факультету латыш Гуго Скульме. Он был солдатом. Был ранен. Демобилизовался после госпиталя. И теперь хотел как-нибудь жить. Его научили пойти к Ларисе Рейснер в Зимний. Она вызвала по телефону Д. П. Штеренберга. Штеренберг привел его в еще организующуюся редакцию журнала «Ось будущей мысли». Думали, думали, проектировали, проектировали. А мы с Гуго рисовали, рисовали, и все-таки журнал так и не вышел.

Мои личные материальные дела были тяжелыми. Я был вовлечен в работу Института истории материальной культуры. Сначала участники этой работы разместились в нескольких залах первого этажа Зимнего дворца. Наши задачи определялись без труда. Прежде всего — забота о сохранении памятников искусства. Я получил в свое распоряжение большой, великолепный письменный стол, но еще не знал, что буду делать за этим столом,— пока были предваряющие беседы и взаимное знакомство. Некоторые товарищи были одеты совсем «по-светски», в жакетные костюмы. В одном из залов предполагался наш обед. Когда мы сгруппировались у стола, человек в костюме дворцового служителя заканчивал сервировку стола. Это была сервировка не роскошная, но прекрасная. Я ждал, что же дальше будет, так как сервировка была пустой. Мы расселись, но сервировка продолжала оставаться пустой. Ложки, вилки и ножи были разложены у каждого прибора, но съедобного ничего не было на столе, и чистый блестящий фарфор позванивал совершенно девственно. Служитель ушел. Тогда кое-кто из сидящих за столом начал обследовать свои портфели. Профессор Петр Петрович Покрышкин вынул из портфеля кулечек с картофелем. Он с полувеселой улыбкой заверил всех, что картофель в мундире — самое вкусное и приятное кушанье. Кое-кто достал бутерброды — с чем? Непонятно. Я испытывал крайнюю неловкость, так как не догадался взять с собой какую-нибудь еду, да у меня, по правде говоря, и не было ничего. Я не знал, что мне делать. Притвориться, что я вовсе не хочу есть? Выйти из-за стола? Краснеть я не мог. Нечем было краснеть. Наверно, я бледнел, хотя и улыбался. В глазах у меня уже темнело, как вдруг кто-то из-за спины положил в мою тарелку пару картофелин в великолепных золотистых мундирах. Это спасло положение.

Я рассказал об этом, так как это ведь есть не что иное, как познание жизни. А познание жизни входило в основные факторы творческого интеллекта.

В то время, о котором я рассказываю, на повестке дня был вопрос, который я бы назвал стремлением ряда художников, уже нашедших некие новые формы выражения жизни (говоря условно) средствами пространственных искусств, выдвинуть и утвердить их как выражение нового мира, как единственную форму нового, пролетарского искус-

ства, эти свои индивидуальные системы: конструктивизм, супрематизм, аналитическое искусство.

Я уже имел случай обмолвиться, что меня весьма положительно расценивали и профессора, и товарищи как архитектора, и тем не менее меня влекло в область творческого выражения жизни через образ. Для этого нужно познание жизни. Вот я и рассказываю о своей жизни, о жизни, которая, в конце концов, стала подосновой творческой деятельности.

Здесь как раз будет уместно рассказать о том жизненном потенциале, обладая которым я решался окончательно определить свое участие в жизни.

Я еще и до Академии понимал необходимость самостоятельно добывать средства к жизни. Сначала репетиторством, потом зарабатывал различным случайным помощничеством у архитекторов и, наконец, поступил на службу конструктором на механический завод «Айваз», потом перешел архитектором в отдел по орошению Голодной степи в Туркестане: пять дней в неделю проектировал шлюзы — субботу и воскресенье отдавал архитектурному факультету. Не буду уверять, что это способствовало успеху моей работы на факультете.

Я употребил все силы, чтобы найти пути для утверждения себя в искусстве живописи. Однако обстоятельства с каждым днем все более и более осложнялись.

Еще до Октябрьской революции я раза три был на комиссии по набору в армию. Многие мои товарищи ушли в армию. Меня не брали. Наконец, уложили в госпиталь. Я пролежал свой срок в ужасных условиях, голодных и антисанитарных. Огромные крысы прыгали через наши постели и поднимали чудовищный визг и драку из-за какого-нибудь подобия крысиной жратвы. Наконец после обследования этот ужас кончился. Я был признан негодным к военной службе.

В советское время меня тоже не брали на военную службу. В Академии было одиноко и пусто. Разгоревшиеся было дискуссии утихли. Станки в графических мастерских обледенели.

Враг угрожал со всех сторон: и немцы, и белые. Псков был занят, и казалось — не сегодня-завтра немцы будут в Петрограде.

Проектировавшийся журнал распался. Я пошел к Штеренбергу в Зимний и попросил визу на выезд. Он выдал визу, заявив, что рад всегда оказать помощь товарищу-художнику.

Одновременно со мной уезжал график Шиловский.

Он помогал мне печатать мои первые опыты в гравировании.

Мы печатали.

Кругом был холод.

Коридор уже напоминал пустыню.

Было страшно. Одиноко. Пустынно.

В Бежецке была моя семья.

Надо было получить документы в Петроградском Совете — в Мариинском дворце.

Мы с Шиловским долго бродили по Исаакиевской площади, вспоминая, как в 1914 году с крыши германского посольства были сброшены

гигантские бронзовые кони и два атлетических укротителя коней. Вспоминали, как народ, возмущенный развязанной войной, топил их в Мойке. Как жгли на площади какие-то документы из архива посольства. Сжигалось все, что принадлежало вражескому стану.

Наконец, подошла наша очередь оформления документов на выезд. Разрешение уехать из Петербурга получено, и мы отбыли — я в Бежецк, он к себе на родину, и с тех пор я его не видел.

Бежецк

Теперь, когда я узнал много городов нашей Родины, мне стали понятны те ценные особенности нашего Бежецка, которых я тогда не то что не замечал, нет — я их чувствовал и воспринимал, но не придавал им того значения, которое они имели вообще и для меня — в частности.

И это значение я понял и оценил именно тогда, когда утратил связь со своим городом. А в те времена я преимущественно тосковал той провинциальной тоской, когда тянет к проходящим мимо дальним поездам. Там можно было видеть много интересного и поучительного, и нас с мальчишеских лет влекли эти двадцатиминутные остановки. Остановки тогда были длительней, так как нужно было запастись и водой, и топливом.

Молчали желтые и синие;
В зеленых плакали и пели.

А когда императрица Мария Федоровна проезжала через нашу станцию из Кашина, где открывали мощи Анны Кашинской, на перроне присутствовал «весь свет», и к сановникам, которых изобразил Репин на своей огромной картине, присоединилось великое множество нарядных светских дам, так что мы — мальчишки, ухитрявшиеся высмотреть все, узнали и запомнили, что такое «свет».

И это мне пригодилось, когда я работал над иллюстрациями к «Анне Карениной».

Это и не только это.

В то же время наш город таил огромный материал для иллюстраций к «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина. Но и это не все. В нашем городе я встретился с носителями высочайшей по тому времени культуры в лице директора реального училища Измаила Матвеевича Максакова, который познакомил меня с поэзией Блока, символистов и поэтов запада: Бодлера и Верлена, он же познакомил меня с творчеством Ван Гога и Гогена и со всеми течениями искусства запада, с журналами «Аполлон», «Старые годы» и «Золотое руно». А Николай Иванович Рюриков — преподаватель реального училища — сообщил мне о многих современных русских писателях: Кузмине, Ремизове, Сологубе и других. Сообщил критически.

В дни, когда наша страна была потрясена смертью Л. Н. Толстого, очередной урок Николая Ивановича был посвящен великому писателю. Рассказ о своей любви к нему он начал с того, что если учителем его

ума был Карл Маркс, то учителем его сердца был Лев Николаевич Толстой.

В то время у нас в классе «издавался» в двух или трех экземплярах журнал. Я поместил там нечто вроде некролога о великом писателе. Я уже не помню содержания этой заметки, но Николай Иванович Рюриков отозвался о ней весьма положительно.

Я пишу об этом потому, что в Петрограде мне долго пришлось искать людей высокого уровня культуры, а в Бежецке я встретился с такими людьми.

Я не был в то время знаком с Шишковым и Анной Ахматовой, но они каким-то образом связаны с Бежецком.

А в советское время с Сергеем Митрофановичем Городецким я провел целую ночь в городском саду и на улицах Бежецка в горячей беседе о великой эпохе, которую открыла революция. Со мной был томик стихов Городецкого «Цветущий посох». И он написал на книжке такие стихи:

Большие чудеса творятся нынче.
Совсем иной в уездах стал фасон,
Завелся в Бежецке сторонник Винчи
И с «Посохом цветущим» ходит он...
    Счастливый путь
    В Италию и далее.
Туда, где вечная цветет краса.
Пусть тот, кто в имени себя сам хвалит,
Прославится под маскою АСа.

Ни книжечка, ни стихи не сохранились. Тогда же был устроен вечер поэзии. Руководил им С. М. Городецкий. Он сам выбирал стихи, которые нужно и можно было прочесть на этом вечере. Но он не учел, что наши чтецы не были профессионалами, и многие стихи прочитаны были плохо. Под конец выступил он сам и прочел некоторые стихи, написанные в Бежецке. Мне запомнились строки:

Машет мельница крылами
                        восемью:
Все за нами, все за нами
В нашу новую семью.

Это про нашу мельницу в Жохове.

В свое время у меня был написан небольшой этюд этой мельницы.

Во вступительном слове к этому вечеру Городецкий говорил о новой наступившей революционной эпохе, положительно отметил культурную деятельность некоторых товарищей, между ними и меня за проекты фешевского Дома культуры. Я спроектировал это здание из бревен, но в формах, в какой-то мере новых. Во всяком случае, новых для того времени.

В Бежецке образовалась группа, которая сформировалась как школа живописи и скульптуры, с одной стороны, и как группа, в которой могли проявляться артистические склонности и стремления молодежи. Мы даже не пытались обращаться к классике. Это были оригинальные выступления, миниатюрные и в какой-то мере экспромтные. Руководил этим делом Алексей Попович — театральный работник из Петрограда.

В одной миниатюрной пьесе в духе commedia dell' arte под чтение Поповича разыгрывалась пантомима. Но действующие лица представляли публике себя сами. Так, Панталоне объявил зрителям о себе стихами:

Пред вами старый Панталоне...
За изученьем скучной роли
Давно состарился в вагоне
В поездках разных на гастроли...

Эти, как и все другие стихи пьесы, сочинил я. Было это так давно, что теперь мне все это кажется удивительным. И в Петрограде, и в Москве, и вот в Бежецке, наверное, во множестве других городов происходило какое-то стихийное устремление к объединениям на эстрадной самодеятельно-творческой почве.

Началось интенсивное стремление к более прочной советской организации жизни. Была объявлена запись лиц, желающих работать в той или иной области. Я записался как художник и выразил готовность преподавать. Как архитектор я мог проектировать.

Подходила первая годовщина Октября, и мне поручили возглавить оформление города к празднику. Я набросал проекты оформления демонстрации, шествующей к трибуне. В центре города предполагался обелиск, при входе на площадь — триумфальная арка и в центре площади — трибуна. Конструкция проектировалась из деревянных брусьев, которые образовывали каркас. Этот каркас обивался густыми ветками елок и, таким образом, получал архитектурную форму и объем.

Я организовал бригаду художников. Мы выполняли заказы исполкома на изготовление знамен и плакатов. Руководил я и мастерской, и постройкой сооружений. Осуществить удалось все задуманное. Все приготовления были закончены вовремя. Демонстрация прошла невиданно торжественная. Праздничное заседание происходило в театре городского сада. Сцену я украсил громадным, во всю ее ширину лозунгом, который сочинил сам: «Мы разрушим устои старых зданий, вынесем на себе всю тяжесть созидания, и заря новой жизни взойдет над долиной счастья трудящихся». Этот написанный на кумаче лозунг украшали два медальона, изображавшие человека периода революции слева и периода расцвета нового социального строя — справа. На первом я изобразил современного рабочего со всеми следами тяжкого труда и борьбы на его мужественном лице, в правой части молодой мужественный, героического микеланджеловского типа юноша символизировал собою будущее.

Спустя некоторое время исполком предложил мне исполнить проект Дворца Советов с залом собраний на две тысячи человек и театральной сценой. Эта работа меня увлекла чрезвычайно, и я за сравнительно небольшой срок выполнил проект этого Дворца.

Главный зал был круглым, но сконструированным так, что по отношению к просцениуму, несколько выдающемуся в зал, места для участников собраний в весьма малой степени сдвигались в сторону. Президиум, размещавшийся на просцениуме, был прямо перед всеми, так же, как и сцена.

Снаружи два пилона возвышались по бокам фронтона, венчающего дорическую колоннаду с плитами в нижней части. Огромная лестница спускалась к площади. На краях ее площадки — две статуи. Одна из них на тему «Перекуем мечи на орала». Я, может быть, сам и не догадался бы взять такую тему, но мне ее подсказал один из молодых людей, работавших в нашей вольной мастерской,— ученик-скульптор. Тема эта решалась таким образом: у наковальни стоял рабочий, до пояса обнаженный. Молот его был занесен над частично уже перекованным мечом. Темой второй статуи был призыв к революции.

Проект возили в Москву, где он в основном был одобрен. Единственное замечание относилось к некоторому увеличению площади кулуаров. Он экспонировался на выставке в Бежецке. Сохранился ли он, мне неизвестно.

Много пришлось бывать мне в окрестностях Бежецка, узнавать, как внедряется в послереволюционной деревне новый быт. Приходилось и проектировать.

Я уже успел рассказать о проекте Дворца культуры в селении Фешево.

В то же время я преподавал рисунок в женской школе и на педагогических курсах.

А дома, в своей мастерской, пытался писать картины и портреты. В огромном пожаре все погибло. Случайно сохранился маленький эскиз «Жалоба»: женщина-работница рассказывает мужу о своей тяжелой жизни.

Я ограничивал себя двумя или тремя красками. В данном случае это были охра, красная охра и прусская синяя. Эти три цвета давали богатую, острую гамму, которая выражала щемящую тоску и назревающую в душе рабочего решительность к революционному действию.

Условия работы в Бежецке были, конечно, не блестящи. Я вынужден был писать на кальке в надежде, что в будущем в случае удачи можно будет эту кальку наклеить на холст. Я написал целый ряд произведений, стараясь утверждать в них образ современников.

Какая-то часть этих работ была на выставках в Петрограде и приобреталась с этих выставок, а иногда с аукционов, но в основном все погибло в пожаре.

Я — ученик К. С. Петрова-Водкина

Время от времени я уезжал в Петроград и в конце 1919 года, когда почувствовал наличие в Академии художеств творческой обстановки, переехал туда окончательно. К. С. Петров-Водкин занимал тогда бывшую батальную мастерскую в саду Академии. Стеклянная мастерская была наполнена светом plein air, и работа в ней была похожа на работу на открытом воздухе. Я и мой ученик и младший товарищ Петя Постников, во многом очень интересный человек, особенно по характеру своего интереса к искусству, пришли в эту мастерскую. Я принес в мастерскую работу маслом. Во весь метровый холст была изображена голова молодой, очень трогательной девушки. Она смотрела на

мир, словно стремясь разгадать загадку страданий и радостей в жизни, я стремился изобразить ее лицо с огромными серо-голубыми глазами, потрясенно всматривающимися в чудовищные противоречия мира. Это было совсем по петрово-водкински. И меня сразу же приняли. Петю тоже приняли. Его этюды были очень своеобразны. И он стал учеником и сотоварищем.

Все как будто бы шло хорошо. Кузьма Сергеевич не очень часто, но все же время от времени приходил — все прекращали работу. Начинался обход — высказывание суждений мастера, весьма, может быть, критическое, но в то же время вполне обоснованное, так как никакой другой профессор не говорил о таких вещах. Прежде всего — осевое соотношение объемов. Для многих из нас это было новостью, хотя А. Иванов строил композицию своих картин, и в частности «Явления Христа народу», на основе ритмики осевых соотношений фигур, участвующих в композиции. Мы должны бы были это знать, так как картина всем нам была известна, но об осевом построении ее никто не догадывался, а между тем это стало очевидно, стоило Кузьме Сергеевичу указать на это. Принцип осевых построений применялся нами уже всюду. Он применялся не только в изображении человеческой фигуры в целом, когда плечи, руки и ноги человека, его корпус и голова вступают в занятом ими пространстве в разговор соответствий, параллелей, контрастов и противопоставлений. Образ получает пространственное выражение и новую реальную жизнь в изображении. Принцип осевых построений оставался и в натюрморте, и в пейзаже, и в портрете, то есть в изображении головы человека.

Кузьма Сергеевич говорил, что исходит в своем творчестве из концепций древнерусской живописи Рублева, Дионисия и творческого выражения Александра Иванова. Он отрицательно относился к элементарной структуре произведений импрессионизма, его принципам декомпозиционности, снимающей с живописи задачи большого плана. В его системе принцип осевого построения вырастает в принцип планетарного видения. Я вспоминаю его разговор о натюрморте. Он говорил: если ты рисуешь карандаш, лежащий на плоскости стола, твоя задача определить не только положение этого карандаша к плоскости стола, на которой он лежит, но и его отношения к стенам той комнаты, в которой находится стол, и стен этой комнаты — к мировому пространству, ибо каждая вещь, даже простой карандаш, находится в сфере мирового пространства.

Он учил, что все вещи и все, что мы видим — людей, здания, корабли,— мы видим в соотношении с мировым пространством, и мало того, мы видим двуглазо, и больше того, мы видим, находясь в движении. Мы движемся, когда смотрим на мир. Так происходит в жизни. Зачем же нам превращать свой сложный, взволнованный человеческий комплексный аппарат восприятия в одноглазую фотофиксацию? Мир воспринимается нами во времени, это время надо втащить на холст. Тогда он будет подобен жизни, он будет говорить о жизни и сообщит зрителю взволнованность художника и смысл этой взволнованности, и зритель переживает таким образом две жизни — свою и художника

в каком-то участке его творческой взволнованности. Для этого нужно было изменить методы нанесения образного комплекса на холст. Прежде всего отказаться от академической «итальянской» перспективы одноглазого смотрения с единой неподвижной точки и освоить метод сферического смотрения и принципы сферической перспективы. Картинная плоскость, перпендикулярная лучу зрения, изменяет свое положение в зависимости от направленности этого луча зрения.

Трудность состоит в переносе и сопряжении элементов виденного в движении и в сфере на плоский холст. Но всякая трудность должна быть преодолена. В картине Кузьмы Сергеевича «Жизнь» жизнь человека, крестьянина выражена во всех основных ее фазах, и волжская даль, уходящая за горизонт в бесконечность, поэтически и философски завершает образы жизни народа нашего. К. С. Петров-Водкин, художник народа, художник своей Родины, в образах девушек на Волге дал глубочайшее выражение жизни и просторов Родины.

МОЯ САМАРКАНДИЯ

Вдали Мемфис —
Как чаша с померанцами,
Поставленная рукою бога.
Из древнеегипетской поэзии

Свою замечательную глубоко философскую поэму об изумительном городе Востока Кузьма Сергеевич Петров-Водкин назвал «Самаркандия».

Раздел своей книги, посвященной Востоку, я назвал тем же именем. При этом я не имел в виду противопоставить свой рассказ повести Кузьмы Сергеевича или сопоставить их. Я решил поступить так только потому, что мы вместе с Кузьмой Сергеевичем ездили в экспедицию, вместе много бродили по земле Востока, иногда вместе работали, нередко обсуждали возникающие вопросы и вместе вернулись в Петроград.

«Моя Самаркандия» — это рассказ о самом Кузьме Сергеевиче, о людях, нам близких, и о тех непосредственных впечатлениях, которыми потряс нас Восток.

Прелюд

Невозможно представить себе, как могло это произойти.

Как могла стать реальностью мысль — мечта, дерзкая и красивая, в такие дни.

Каждое утро начиналось громом дальнобойных орудий. Окно моей маленькой комнаты, большое, во всю стену, в первом этаже Академии художеств, громыхало и было готово разлететься вдребезги, если не от этого, то от следующего выстрела.

А я лежу больной.

У меня воспаление легких.

Доктор Лиманов иногда появляется в моей комнате в своей серенькой полковничьей шинели, трясет бороденкой, дает мне какое-то лекарство и непонятным образом исчезает. А за окном снова орудийный выстрел. И снова жуть, страшная протестующая жуть стекол большого окна в металлической раме.

Это Кронштадтский мятеж.

Это нелепое безумие против уже совершившейся революции.

Это кровь, льющаяся понапрасну.

Может быть, это бред: ведь я все-таки болен.

Но нет. Это не бред. Передо мной небольшой столик под темно-красное дерево. На нем нечто вроде маленького поленца — это шпиг. Это моя пища. Рядом с этим полешком ножик. Я отрезаю кусочек сала и понемногу съедаю его. Он никуда не убирается. Он уже третий день здесь. И я съел уже пять или шесть тоненьких кусочков, а шкурка остается, и по ней видно, сколько я съел. Архитектор-художник Александр Петрович Удаленко, мой старший товарищ, уже окончивший архитектурный факультет Академии, принес мне этот кусочек шпига. Он же в беседе предложил мне войти в состав экспедиции от

Института истории материальной культуры. Он возглавляет эту экспедицию.

Экспедиция направляется в Самарканд для изучения, фиксации, зарисовок и реставрации памятников древнего Востока. Вроде как бы не бред. Значит, реальность. Но за окном долгий, как у грома, совсем громовой раскат орудийного выстрела.

Жутко и невероятно.

Я лежу ничком. Кто-то возится над моей обнаженной спиной. Хочу повернуться. Мягкий женский голос приказывает лежать смирно. Девушка в темной шубке, наброшенной поверх одеяния медсестры, с красным крестом на белой косынке ставит мне банки.

Я, чтобы поговорить — я же истомился в одиночестве,— спрашиваю:

— Скажите, что? Мои дела плохи?

— Нет, дела налаживаются, уже лучше.

Я вспоминаю эту девушку. Она из нашего, то есть находящегося на нашей территории — на литейном дворе — госпиталя.

Я, как и все студенты, там дежурил две-три ночи, читал Гофмана и сменял рубахи раненым.

Но опять гром.

Девушка огромными глазами, полными привычного страха, смотрит на мое окно. Мне хочется вскочить, но я лежу смирно — как приказано.

Девушка, покачивая головой, произносит: «Н-да...а...а»

Потом она исчезает.

Я прихожу в себя, но ее нет. Мне страшно. Может быть, это тоже сон и бред?

Но на ночь канонада прекращается. Под вечер приходит Петя — он приносит мне суп с двумя кусочками яблока и с двумя кусочками высушенных грибов. И вдобавок тоненький кусочек хлеба. Значит, меня лечат. Значит, не бред.

Ничего, я поправлюсь. Мне уже лучше.

Хочется есть. Я съедаю суп, отрезаю кусочек шпига, шкурка понемногу освобождается и делается длиннее. Скоро ею можно будет уже прикрывать кусочек.

Меня навестили товарищи. Сережа Терлецкий и Виктор Синайский.

Они друзья.

Дружба противоречий.

Сережа татлинец. Он вышколенный рисовальщик. И все-таки ушел в конструирование форм, вызванных веком индустрии, ее ритмами.

Виктор — скульптор-матвеевец.

Он уже сделал «Лассаля». Поставил его на высоком постаменте со сдвигом в его конструкции.

Очень хороший памятник.

И тот и другой прекрасно понимали друг друга — и все же в чем-то не могли согласиться.

За стенами шел чудовищный бой.

Но и в стенах тоже шел бой — кипела дискуссия.

Решался вопрос: каким должно быть искусство будущего, искусство революции?

Каким должен быть отклик художников на требования времени? Они здесь, за моим маленьким темно-красным столом продолжали обсуждать этот вопрос.

Спорили до хрипоты.

Виктор стоял за человеческое.

Решили — давай спросим Сашу.

Спросили.

Внутренне я тоже стоял за человеческое.

На вопрос я ответил — голос художника должен быть монументален.

Согласились, но каждый остался при своем.

Снова спорили.

И как-то все затихло.

Потом, на другой день, рассказывали: спорили, спорили и решили снова — давай спросим Сашу.

Спросили, но... я не ответил.

Я спал.

Они потихоньку ушли.

А утром снова гром дальнобойных орудий и протестующая жуть стекол большого окна.

Хлеб

Болезнь прошла, на спине остались лиловые круги и полукружия, похожие на абстрактную картину.

Я уже на ногах. Теперь ясно представляю себе реальность замыслов. Хотя я уже не архитектор. Но та маленькая комнатка, в которой я слушал грозную музыку жестоких боев,— рядом с мастерской профессора Штальберга. И я уже давно включился в эту мастерскую и уже проектирую нечто небывалое. Я проектирую школу и делаю кубистический ее разрез. Оказывается, принципы кубизма дают возможность совмещать в чертеже разрез и внешний вид здания. Это давало совершенно новую структуру масштабированного изображения в явно кубистической концепциии. Кроме того, я немного работаю в мастерской Александра Терентьевича Матвеева. Приобретаю навыки пластического выявления формы. Я сохранил дружбу с татлинцами, с Сережей Терлецким, Мейерзоном и Шапиро, а также с Дымшиц-Толстой и Ольгой Пчельниковой.

Я глубоко уважал Владимира Евграфовича Татлина, его несомненно исключительную проникновенность в форму и материал, ее образующий. Их взаимосвязь давала богатейшие импульсы построений, образующих своеобразные «тексты» миропознания. Но я предпочитал теорию и метод другого мастера и постучался в здание из стекла и металла, которое стояло в академическом саду. Здесь преподавал Петров-Водкин. Я постучался, мне открыли и приняли меня.

И вот однажды...

Конечно, не однажды я проходил под воротами с хлебом, который получал в булочной на 2-й линии. Но однажды я нес в руке этот хлеб,

свежий и душистый, и под воротами дома № 8 встретился с Кузьмой Сергеевичем.

Уходя из мастерской, он иногда проходил этими воротами.

И вот я с ним встретился, держа в руках хлеб.

Он восторженно воскликнул:

— Вот это встреча! Это счастливая встреча! С хлебом! Такая встреча отмечена как счастье во всех народных преданиях.

И он стал расспрашивать меня о моих бедах, о болезни, о пожаре, гигантском пожаре — бедствии наших деревянных городов, пожаре, в котором сгорело больше ста домов. Сгорел и дом моего отца. Не только дом, не только все постройки, но и весь совершенно сказочный сад. И не только сад, но все, что у меня было. Все этюды, все рисунки, все попытки создать вещи, хотя и небольшие, но принимавшие на себя все волнения того времени. Сгорели почти все книги. Сгорела и наша лодка... Тот самый простой долбленый челн с дощатыми бортами, на котором возникали такие мечты, такие замыслы, о которых и рассказать невозможно.

Потрясения, о которых я рассказывал, к этому времени у меня улеглись, и Кузьма Сергеевич стал расспрашивать меня о перспективах.

Я рассказал.

Выражение сочувствия и ободрения, которым дышало его лицо вдруг сменилось тревогой, и он не сразу, а как-то подыскивая и находя слова, выговорил:

— А что... А что, если... А что, если мне поехать с вами?

Экспедиция наша приняла для меня сразу новый, огромный смысл.

— Я скажу Удаленкову, я думаю, что он будет рад, я сегодня же его увижу.

На другой день я с нетерпением ждал Кузьму Сергеевича в мастерской, чтобы сказать ему, что его имя включено в список членов экспедиции.

В Москву

Состав экспедиции сформировался в конце концов так: архитектор-художник Александр Петрович Удаленков возглавил экспедицию. Его брат Николай — живописец, архитектор-художник Сивков Александр Владимирович, Георгий Алексеевич Арямнов — живописец, профессор Федотов — керамист и его жена, уже немолодая итальянка. Затем Кузьма Сергеевич Петров-Водкин, в то время, кажется, ректор Академии, как мне думается, не слишком довольный своим ректорством, очень большой художник, но мало приспособленный к административной работе. Потом я и, наконец, Петя.

Некоторое время у нас проходили совещания. Потом некоторым из нас были выданы ордера на новые костюмы, потом братья Удаленковы уехали в Москву, и через некоторое время в Москву были вызваны Петров-Водкин и я.

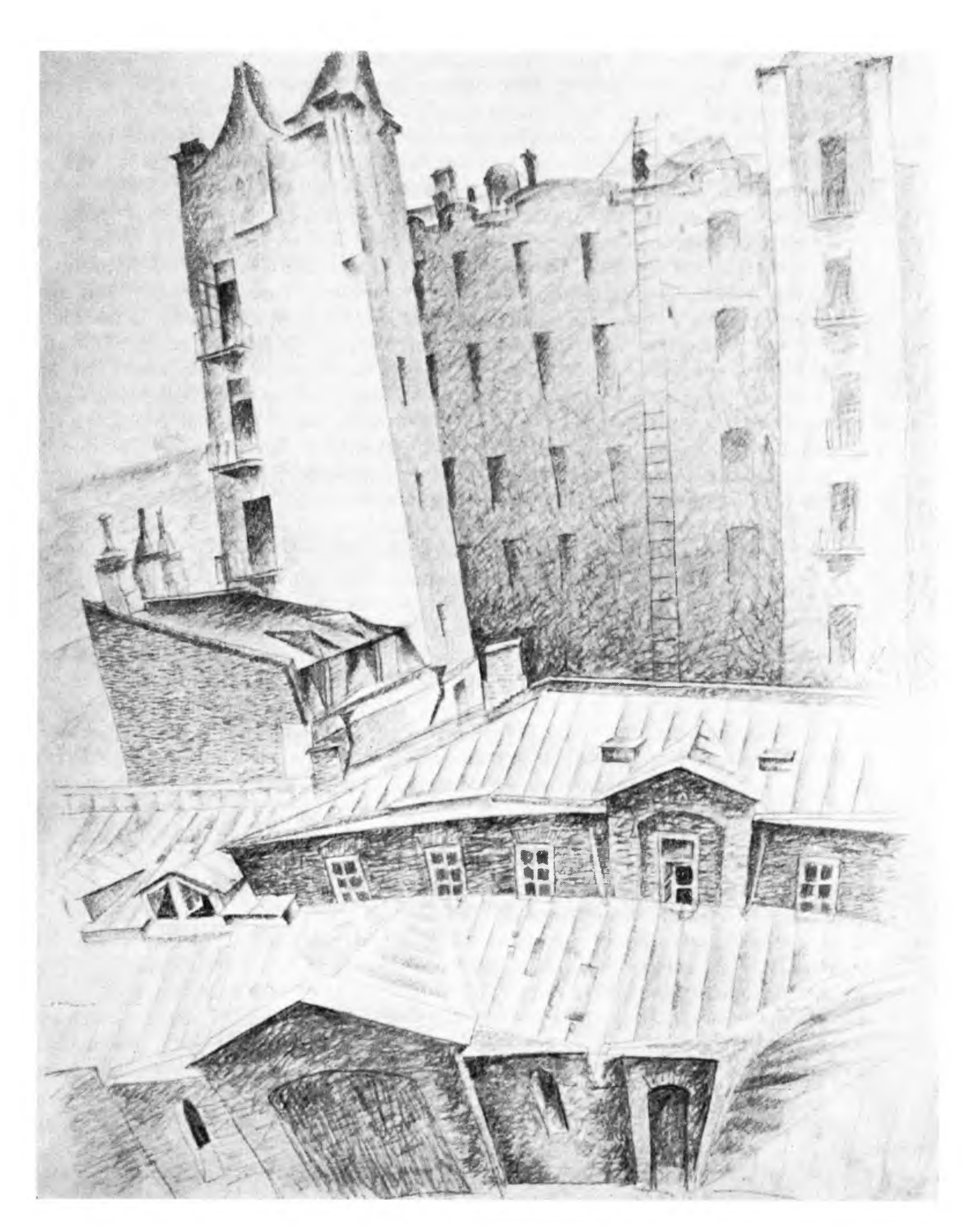
Не помню, как мы с нашими пожитками добрались до вокзала с билетами, полученными в Академии истории материальной культуры

на два нижних места в купированном вагоне скорого поезда. В вагон мы вошли просто, без всякой давки. Где-то в стороне еще шумел народ, но, видимо, что-то уже изменилось, видимо, в какой-то мере налаживалась жизнь, и не было необходимости ехать как попало.

Вагон был чистенький, обновленный, но «жесткий» по своему строю. Предстояло спать на жестких лакированных полках, но важно уже было то, что это были нумерованные спальные места.

Мы с Кузьмой Сергеевичем спокойненько уселись на свои места и продолжали разговор о вещах, как будто бы даже отвлеченных: о пространственных соотношениях форм, об осевом построении композиции. Мы уже закончили обмен впечатлениями о недавней встрече с одним иностранцем у памятника III Интернационалу в мастерской Татлина. Самого Татлина не было. Демонстрировал сооружение один из его учеников, довольно примитивный парень. Памятник III Интернационалу, или «Татлинова башня», как его попросту именовали, вызывал большой интерес, и вот случилось так, что мы вошли в гигантскую мозаичную мастерскую Академии художеств, где Татлин с учениками строил свою модель. Там был иностранец, каким-то образом прослышавший об этом сооружении. Кузьма Сергеевич разговаривал с ним на французском языке. Разговор был очень оживленным — видимо, иностранцу нравилась конструкция башни. И тут случился смешной эпизод. Татлинец — крепыш небольшого роста — по просьбе гостей полез под пьедестал, на котором стояла башня. Это было нечто вроде круглого огромного стола. До пола спускалась, как помнится, темно-красного цвета скатерть, скрывавшая довольно примитивный механизм, который мог привести в движение разместившиеся в спиральных фермах сооружения, условно из стекла и металла, в которых должны были поместиться учреждения III Интернационала. По мысли автора, они вращались с различными скоростями — огромный куб, вращаясь, делал один оборот в год. Находящаяся над ним пирамида вращалась раз в месяц, и верхнее сооружение — цилиндр — делал оборот в день. Конечно, художникам было трудно построить сооружение так, чтобы эти различия в скоростях модель выполняла в точности, поэтому они были посажены на одну ось и вращались все с одной скоростью.

Молодой татлинец полез под стол и минуты две-три вращал эту ось. Все зачарованно смотрели на башню, заключенную в сетку условно металлических ферм, внутри которой вращались куб, пирамида и цилиндр из материалов, имитировавших стекло, и из-под салфетки стала вылезать задом фигура молодого татлинца. Все бы ничего, но он зацепился рубахой, и из-под нее вылезла голая спина молодого татлинца. Это было ужасно смешно, но Кузьма Сергеевич не подал виду, иностранец тоже сделал вид, что не заметил. Здесь, в вагоне, мы чуточку посмеялись, но потом сразу же перешли на серьезный предмет соотношений пространства и формы в движении. В движении, выражавшем ту или иную тенденцию формы. В движении, которое изобразимо в живописи на плоскости, и в движении трехмерном, пространственном.



Крыши. 1921

Москва

Москва. Кузьма Сергеевич живет у своих друзей, а я в том домике, которого сейчас уже нет. Красный, кирпичный, он был напротив храма Христа Спасителя, а один этаж этого домика был как бы гостиницей, где уже жили оба Удаленкова и Петя, приехавший для разной подготовительной организаторской работы.

Для меня же Москва была порогом, настоящим творческим порогом в мой новый творческий мир. В истории очень многие художники, прежде чем найти себя, свой собственный мир, должны были окунуться в мир чуждый и богатый, богатый именно своей чуждостью. И Делакруа, и А. Иванов, и Матисс, и Марке свершали такие экскурсии в этот чуждый им мир и выносили оттуда свое новое видение мира, которое и отдавали в дар человечеству.

Сам Петров-Водкин в Италии нашел свою русскую жилу.

И я с глубоким волнением предчувствовал силу и неизбежность этого перерождения. И все, что я видел в Москве, было прелюдией этого второго рождения.

Творческий материал накапливается с детства. В глубинах интеллекта он образует залежи, вызревающие и активизирующиеся во взаимосвязи с современностью, выращивается, как некие лавины, создающие в профессиональном строе художника состояние органической готовности к творческому действию.

В Москве я был не первый раз. Видел неоднократно Третьяковскую галерею, и французов, и А. Иванова, когда он был еще в Румянцевском музее. На этот раз особенно интересными были две встречи: с Игорем Эммануиловичем Грабарем и с бывшим директором Третьяковки И. С. Остроуховым.

Грабарь обещал нам показать нечто необычное. Он запаздывал — мы сидели и ждали его у входа. Наконец, он появился, так торопясь, что из-под ног его летела галька.

Он извинился за опоздание и повел нас к тому небольшому залу в нижнем этаже Третьяковской галереи, который в местном просторечии носит название «тупичка». Он открыл дверь ключом и впустил нас, войдя следом.

И мы, действительно, с удивлением увидели совершенно особенную выставку. Экспонировались Сезанн и Матисс, Петров-Водкин и Павел Кузнецов, Гоген, Шевченко, Кончаловский, Марке, Ван Гог, Крымов и еще ряд художников — французов и наших. Все работы небольшие, близких размеров. Я хорошо помню, что у Кузьмы Сергеевича были две — «Петроградская мадонна» и «Розовый натюрморт», совсем недавно сделанные.

Игорь Эммануилович стоял перед нами и позвякивал ключами в кармане, глазами впившись в экспозицию. Из нас были только братья Удаленковы, Петя и я. Кузьма Сергеевич не пришел почему-то.

Высказалось общее мнение, что наши не хуже французов. Но мне показалось, что суть не в том. Это чувствовалось и в поведении Гра-

баря, которого, видимо, не удовлетворило это довольно очевидное и элементарное суждение.

Я воздержался от высказываний. Воздержусь и сейчас от конкретных суждений по поводу сопоставления мастеров мирового искусства того времени, но постараюсь выразить одно основное впечатление, возникшее в результате этого с особой очевидностью. Мир представился мне гигантским сверкающим кристаллом, и творческий интеллект художника, как грань этого кристалла, отражает и преломляет этот мир в особом, новом, ему одному свойственном аспекте. Новая грань — новый художник — новое преломление, новое видение мира.

Зависимость нарушает, аморфирует чистоту грани, обезличивает ее.

Это гигантский материал для раздумий и выводов. Это могучий импульс молодой творческой силе, импульс, как компас, определяющий направленность траектории ее развития.

С этим уезжал я в Самарканд.

Когда на другой день я рассказал о своих впечатлениях Кузьме Сергеевичу, то почувствовал, что в какой-то мере гордость причастностью к мастерам мирового порядка и для него в какой-то степени заслоняет суть дела. Может быть, его творчески личный строй, прочный и органический, достигнутый уже, создавал в нем чувство известной уверенности человека, который знает дорогу, знает, куда идет. Но и он сознавал, что поиск пути, поиск самовыражения неизбежен для каждого, и с какой-то горечью сказал: «Все вы мне измените. Но запомните, что чем старше вы будете, тем будете и сами более одиноки».

В Третьяковке висела его картина «Девушки на Волге», замечательная, воистину народная вещь. Да, он уже был одинок. А разве Матисс не одинок? А разве Сезанн не одинок, несмотря на обилие сезаннистов?! Но это особое одиночество. Это одиночество означает в то же время глубочайшую связь со временем, с современностью, с народом.

В дальнейшем на моем творческом пути мне неоднократно приходилось встречаться с Игорем Эммануиловичем Грабарем. Я высказал и ему некоторые свои мысли. Беседа убедила меня в правильности тех тревог, которые я испытал тогда, на пути в Самарканд. Я оговорюсь, что самовыражение следует понимать не как выдвижение личного, но как сообщение миру нами увиденного, добытого, как подвиг нового видения мира, как вклад в обогащение миропонимания.

Кузьма Сергеевич предложил нам — мне и Пете — пойти к Остроухову посмотреть его собрание русской живописи и икон.

Мы явились с черного хода, из кухни. Остроухов вышел к нам одетый по-домашнему, но даже в таком виде он был потрясающе похож на портрет, написанный лет пятнадцать тому назад Серовым.

Хозяин был любезен, но попросил нас войти с улицы и открыл нам дверь с парадного крыльца.

В течение двух-трех часов мы с величайшим вниманием рассматривали его музей.

Нас поразил ряд работ А. Иванова, в которых были явные черты импрессионизма. Вызвало удивление то обстоятельство, что никем эта

находка не была подхвачена у нас, в то время как во Франции импрессионизм, несмотря на сопротивление, вызвал бурное обновление изобразительного языка, приведшее к формированию новых творческих концепций постимпрессионизма Матисса, Пикассо, Брака.

Попутно вызвал наше удивление большой этюд Валентина Серова, изображавший плывущую в воде русалку. Он писал его с крыши купальни. Колеблющееся обнаженное тело плывущей русалки было изображено сквозь прозрачный слой колеблющейся воды. Серову удалось избежать пустой иллюзорности. Получилось впечатление движения в прозрачной воде, достигнутое живописными приемами мастера.

Но особенно мы были поражены собранием икон в одном из последних залов. Здесь мы задержались надолго. Собрание Русского музея мы знали, но здесь нас удивила одна особенность — разворот народных творческих сил в осуществлении образов и в решении цветовых комплексов. Ничто не оставалось без внимания в построении богатейших гамм и аккордов цвета. Удивительная координация пигментного содержания цвета и его вибраций в процессе осуществления колорита произведения, строгость и стройность кистевого хода при выявлении формы.

Я любил и раньше русскую икону, она послужила мне образцом во многих очень ранних работах, в том числе и в работах, с которыми я выступал на выставке «Мира искусства» и на выставке в Академии художеств.

Но здесь я почувствовал необходимость более глубинного проникновения в суть традиции.

Мы выразили наше восхищение гостеприимному хозяину, и он рассказал нам следующее:

— Лет десять тому назад это собрание посетил Анри Матисс. Он также был восхищен и потрясен творчеством древнерусских мастеров живописи и высказал изумление: «Зачем вам, русским, владеющим таким неисчерпанным, богатейшим наследием, чего-то искать у нас? Здесь, в этих изумительных произведениях древних мастеров, таятся огромные богатства, и к вам следовало бы ездить нашим художникам, а не вашим в Италию и во Францию».

Впечатление от древнерусской живописи было одним из сильнейших впечатлений, которые я увозил с собой в Самарканд. Но далеко не единственным.

Самовыражение — это не поиск различия, ибо дело не в непохожести на других, а во внесении своей концепции, дополняющей миропонимание. И суть традиции не в остановке на достигнутом, а в динамическом следовании зову современности. И Матисс, испытавший ряд влияний и еще влияние русской иконы, и Пикассо, испытавший множество различных влияний, начиная с Моралеса и влияния Тулуз-Лотрека до Боннара, нашли себя. И Сезанн, как-то неприспособленный к влияниям, углубленный в изучение человека и пейзажа, выработал свою собственную концепцию мазка и соотношений форм и особого строя картины.

Каждый из них, взволнованный задачами современности, отвечал на них своим сердцем, создавал новую грань мировосприятия.

Я был взволнован, почти подавлен ценностью некоторых концепций.

Я не знал, что увижу там, не знал, над чем заставит меня задуматься фантастическая страна Самаркандия. Но был нагружен, кажется, до отказа.

И все же я обошел еще раз Третьяковку и французов. Многое пересмотрел еще раз.

Особенно новым для меня, то есть наново пережитым, оказался строй некоторых работ Сезанна. В особенности строй пейзажа «Гора св. Виктории», наполненный сезанновским мазком, плотно утвердившим землю, в глубине сливающуюся с бирюзой неба, и гора на этом небе, рисующаяся линией более темных бирюзовых тонов.

Иногда приходится слышать, что линии нет в природе, но ведь в природе нет ничего из того, что есть на холсте. Природа существует во времени и в трехмерности.

В картине есть плоскость, которая в природе есть частный случай, но которая в картине вмещает в себя трехмерность и в идеале намерение сопротивляться движению времени, то есть сохранять созданную художником концепцию средствами профессионального действия. И линия есть одно из основных профессиональных действий с самих первичных изображений, существующих в истории, и должна как утвержденная в составе профессиональных действий, создающих изображение, нести цвет, тем самым утверждается закономерность ее в концепции картины. Она остается границей цвета и исчезает в иллюзорности, становясь как бы нематериальной границей изображаемого предмета, но стремление к такого рода изображению уже есть склонность к обману зрения. А художнику не следует обманывать своих зрителей.

Итак, едем!

Непередаваемое чувство движения поезда — ритмика его шумов, отрешающих от всего только что бывшего. Уже завтра не видно «далей московских», уже новые и новые дали, новые и новые загадки.

Вырастает главное, очень тревожное — голод на Волге. Он пока еще не трагедия, но он явное ожидание этой трагедии. Все разговоры о засухе, о пылевых бурях, о том, что в Самарканде под открытым небом лагерь голодных.

Мы едем, и тревога нарастает. Проехали Волгу еще вчера. Впереди Аральское море и там песчаная пустыня. Кызыл-кум, Красные пески — безжизненная пустыня из песчаных волн, вспенившихся в гребнях порослью саксаула.

Под полуденным солнцем они сверкают, как настоящее разбушевавшееся море. Волны вблизи мчатся мимо наших вагонов, а дальние, как будто наперекор стихии, летят за ними, и к вечеру, когда солнце спустилось низко, стало страшно. Казалось, эти окаменевающие волны скребут мчащееся над горизонтом багровеющее солнце. Уже давно

зашел разговор о зеленом луче. Кузьма Сергеевич говорил, что здесь, в песчаной пустыне, можно ждать зеленого луча, что в Африке он неоднократно видел его, когда заходило солнце в Сахаре. Но наше багровое солнце мчалось за нами по горизонту из черных песчаных волн, и было страшно, казалось, вот-вот произойдет катастрофа.

Но вот уже половина багрового светила летит за черными волнами. Все изменилось. В море песка солнце не отражалось так, как оно отражается в море воды. И, наконец, отдельные багровые искры-осколки мчались по шершавому горизонту и мало-помалу исчезли.

Зеленый луч не состоялся.

Думаю, что нельзя видеть его из мчащегося поезда и из-за такого горизонта, который похож на острые зубья ряда пил, беспокойных и все время перемещающихся.

Наступает ночь. Завтра мы должны быть в Ташкенте.

Воспоминания о Москве и о Шаляпине

Ночь, невиданная ночь юга. Встает луна серпом кверху. Значит, уже под утро. А Венера, огромная Венера, почти прилипла к луне. Никогда я такой близости не видел. Надо заснуть. И я стал вспоминать Москву, что там было. Что было — то уже прошло и не так волнует. Может быть, я засну.

Москва была не такая, как теперь. На огромной площади стоял храм Христа Спасителя и поблизости павильоны памятника императору Александру Второму. Самого монумента уже, кажется, не было.

Гостиницы «Москва» тогда еще тоже не было.

Был Охотный ряд. Была гостиница «Метрополь». Я ею не интересовался, панно с обидной занесенностью под крышу задевали взгляд и не оставались в душе.

Разнесся слух, что будет общегородской митинг у памятника Пушкину, что выступать будут и Маяковский, и Есенин. Город собирался, ждал, но митинга не вышло. По тротуару противоположной стороны прошагали Мариенгоф и Есенин, помахали руками толпе, в которой были и мы, и призывали разойтись. Мы ушли.

Тот маленький кирпичный дом, который теперь сломан,— наша «гостиница» — был местом разных встреч и не слишком интересных дискуссий об архитектуре и обмерах.

Я предвидел трудности и внес свое предложение, очень значительно облегчившее нам метод триангуляции. Мы купили тростниковые удочки, заказали патроны для насадки, и теперь нам не надо было лазать в купол. Мы нацепляли на удочки две рулетки и к уже установленному горизонту протягивали одну вправо, другую влево. Это очень облегчало дело. Во всяком случае — теоретически, на практике встречались трудности, о них я расскажу в своем месте. Но это отдельные случаи.

Наш народ съезжался. Меня послали встретить Федотова. Я приехал раньше времени и на первом поезде из Петрограда не встретил его, но зато я встретил Шаляпина.

О, это была величественная фигура. Он стоял один на пустой платформе. Поезд уже угнали в парк. Шаляпин стоял у огромного сундука. На сундуке был поставлен стакан и в нем роза.

Он увидел меня и весь двинулся ко мне, но я лишь скромно поклонился ему, и он тоже на секунду приподнял шляпу. Он ошибся, но что значила эта ошибка, я не мог разгадать, и это меня тревожило.

Когда три года тому назад он был у нас в Академии в столовой, в гостях, днем он смотрел выставку. За это время я смог очень хорошо его разглядеть. Потом разговорились. Ему очень хотелось остаться с нами. Но его секретарь сказал ему, что он не может сейчас остаться, что если остаться, то нужно согласовать это по телефону. Федор Иванович пошел с нами к телефону нашими знаменитыми академическими коридорами, в кабинет, называвшийся «кассой взаимопомощи», отведенный для наших студенческих дел.

Ему не удалось по телефону отложить свои обещания, и он сказал нам, что свободен вечером и вечером обязательно к нам приедет. Не очень поверили.

Но он приехал.

Ужинал с нами; долго и оживленно беседовал за первым столом. Очень внимательно, сложив обе руки у щеки, прослушал музыку.

Попросту просить его спеть не решились, а призвали одного из наших молодых друзей, страстного энтузиаста и поклонника Скрябина. Он здорово играл. Федор Иванович, положив обе сложенные ладони под щеку, углубленно слушал и вместе со всеми аплодировал.

Но...

Но не соблазнился на аккомпанемент.

Это было жестоко с его стороны — не спеть студентам!

Но таков Шаляпин.

Федор Иванович счел, что он довольно нас порадовал своим присутствием, поблагодарил нас и стал прощаться, пожимая руки тем, кто попадался ему на пути.

Я попался. И он с какой-то особенной любезностью пожал мою смущенную руку обеими своими могучими артистическими руками, и тогда тоже мне показалось, что он за кого-то другого принимает меня.

Луна и Венера были уже высоко. Я повернулся на другой бок и действительно заснул, вспомнив, что когда я по площади возвращался на вокзал после небольшой прогулки, еще раз увидел Шаляпина в большой открытой машине, окруженного встретившими его театралами. Стакан с розой был у него в руках. Больше я его в жизни и в театре не видел.

Ташкент

Мы выгрузились в круглом скверике на вокзальной площади. Наш багаж лежал в тени карагача. Благотворной тени. Нас было двое, оставшихся стеречь имущество экспедиции. Очень хорошо. Все ушли. О чем-то хлопочут, а мы видим жизнь. И эта жизнь, незнакомая и загадочная, звенит и льется потоками вокруг нашего скверика. Огромные

золотистые верблюды целыми караванами, горделиво покачиваясь, идут с разных сторон в разные стороны. В другом ритме пробираются маленькие серенькие ослики. Если с их спин не свешиваются цветные, как радуга, полосатые мешки, то свешиваются чуть ли не до пола ноги седоков, босые, с зацепившимися на пальцах шлепанцами.

На арбах везут то женщин с лицами, закрытыми черными чадрами, то туго набитые чем-то тюки. Туда и сюда идут, как бы ничего не замечая, мужчины в чалмах и полосатых халатах с подносами на головах, на которых расположилась какая-то еда. Пронырнвая между всеми, шастают мальчишки в тюбетейках, загорелые, стройные, озорно посвечивая черными глазами, вскрикивая и куда-то удирая. Проходят прямо и гордо как будто ничего не видящие женщины в синих и белых халатах. Изредка совсем чуждовато затараторит грузовик и надолго пропадет.

Я лежал на тюках нашего экспедиционного снаряжения, закинув руки за голову, в этой сказке из «Тысячи и одной ночи», и думал о дивном городе, о его кровавой истории, о его первоначальных названиях: Юниш, Чач, Шаш, Чачкент, Бакент и, наконец, Ташкент — каменный город. Каменный ли? Дома были скрыты деревьями. Какой он? Здесь были когда-то арабы, но теперь ни арабов, ни тимуров, ни других завоевателей.

Спустя довольно много времени подкатил какой-то грузовичок, и нас подняли на его зыбкую платформу. Ехали мы улицей, засаженной деревьями, и хорошо, что так, а то было бы здорово жарко. С другой стороны, плохо, потому что города, его особенности мы не почувствовали. Лишь в одном месте в просвет между деревьями на секунду мелькнуло чудо, гигантский, сверкающий ледяной кристалл — гора. Сказочная, загадочная гора. Мелькнула и исчезла.

Разместили нас в каких-то пыльных, наполовину заваленных хламом бараках или казармах, возле бывшего губернаторского дома, в котором теперь размещались горком и горсовет.

В бараках дышать было нечем. Мы вышли в замечательный сад, разлеглись звездой около персикового дерева. Стоило слегка ударить по стволу ногой, как несколько золотых, спелых плодов падало около нас. Видимо, в нас вселилась нега Востока. Нам было лень подбирать те, которые падали далеко от нас, но те, которые доставала наша рука, были изумительно, неслыханно вкусны, полны свежего, вселяющего какую-то радость сока.

Потом мы устраивались, наводили порядок в наших бараках и шли гулять по городу. Я тосковал по фантастическому кристаллу горы, которую в просвете деревьев видел всего несколько секунд, не всю. В воображении она казалась гигантской, и я удивлялся, что никто не думает о ней, никто не стремится ее увидеть, никто не знает, как она называется.

Но город, те улочки старого города, по которым мы проходили, фантастически сказочен и как-то лиричен. Речка, над которой расположились чайханы, зеленые хаузы, террасы с деревянными резными и расписными колоннами,— все это было сказочно. И я снова

увидел фантастический кристалл горы, гигантский, сверкающий, и опять не всю, и опять на минуту. Я не хотел отставать от товарищей. В одном месте мы с Кузьмой Сергеевичем остановились и рисовали. Рисунок Кузьмы Сергеевича подарен мне его супругой Марией Федоровной, и мой сохранился. Мне кажется, эти рисунки — и Кузьмы Сергеевича, и мой — верно передают ту замедленную жизнь сумерек этого города.

Я много рисовал в Ташкенте, но, к сожалению, не все рисунки сохранились. Сверкающую гору я все-таки увидел. Узнал путь и вышел через какой-то парк или рощу в открытое поле. Это была она, сверкающая всем своим кристаллическим существом, но огромное, гигантское небо как-то отняло у нее ту кристаллическую огромность, которую я в ней видел в просветах улиц и деревьев Ташкента, когда и дома, и улицы, и деревья были ничтожны по сравнению с ней. Вот как бывает.

К цели

Теперь Самарканд. Одна ночь — и мы там.

Ранним утром — луна, ее тонюсенький серп и Венера чуть в иной позиции все же были на небе как символы Востока. С восходом солнца пронизанная его светом мгла скрыла все дали. И все же я видел чудо, никогда ранее не виданное. Я много раз пытался изобразить его — не получалось. Не получалось так, как я его пережил тогда.

Вблизи, недалеко от железной дороги какая-то площадка — караван верблюдов у водопоя, арбы с женщинами, люди в чалмах и тюбетейках, как все двигающееся, цветное — быт, жизнь, — а над ними вне всяких масштабов гигантское, как бы космическое чудо.

В пронизанной солнцем мгле, скрывшей таинственные горы, сверкала огромная, лучистая молния снегов. Они секли пространство, складываясь в неповторимый узор, в то же время были проникнуты динамикой напряженнейших мгновений.

Я никогда потом не видел ничего подобного. Ну ни у кого из художников не видел ничего подобного изображенным. Сам пытался много раз, и не получалось.

Эти молнии были неподвижны, но заряжены мгновенными взмахами. Они были огромны и сверкали, как драгоценные кристаллы, в светлой мгле, пронизанной лучами солнца.

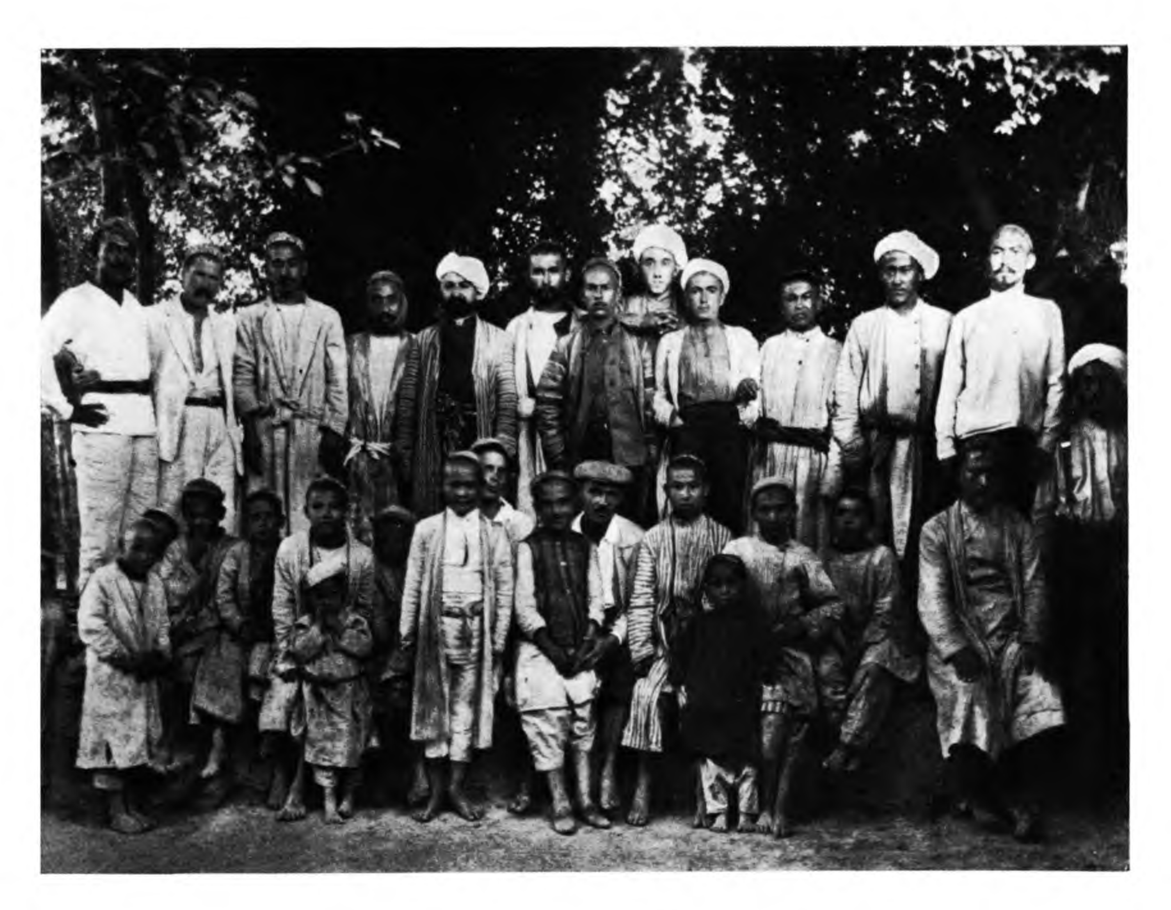
Может быть, я и сделаю на холсте что-то подобное, но пока это только неизгладимо в памяти.

Мы переехали бурно льющийся Зеравшан, а вдали, «как чаша с померанцами, поставленная рукою бога», золотился Самарканд.

И вот приехали.

Наши экспедиционные вещи уложены на грузовую машину. Я и еще кто-то на тюках трясемся, ошеломленные сказочными строениями прекрасного города.

Мы проезжаем широкие улицы, суженные установленными на них мостками торговцев пловом, шашлыком, бараниной. Тут же, под открытым небом — харчевни, парикмахерские, где стригут и бреют, лавки, в которых продаются виноград, арбузы, груши и яблоки, пекарни, в



К. С. Петров-Водкин и А. Н. Самохвалов среди местных жителей во время самаркандской экспедиции. 1921

которых, сидя перед круглыми печками, люди в чалмах выпекают лепешки разных сортов. Круглые, поджаренные, слегка узорчатые лепешки. Они их достают каким-то металлическим стержнем, вроде маленькой кочерги, и складывают столбами или нагружают подносы разносчиков, которые по-разному провозглашают покупателям качества своих товаров. Все это звенит музыкой Востока и светится его красками. Мы проезжаем через площадь, очень небольшую, круглую площадь, которая вся заставлена подвешенными мостками, и на них очень ловко и в изобилии починяют разбитые пиалы, соединяя черепки своеобразными скрепками, и от ударов молотком на площади стоит гул. Иногда деревья редеют, торговцы и ремесленники остаются где-то позади, и перед нами проплывает чудо архитектуры, какая-нибудь мечеть или целая площадь с этими мечетями: это Регистан — три гигантские мечети покрыты невиданными узорами изразцов, в основном

бирюзовых. Это падающие минареты, подтянутые стальными канатами, но все же грозящие падением, и в глубине видна гигантская, разросшаяся свыше своих сил мечеть Биби-Ханым.

Гигантская и разрушающаяся в силу своей гигантскости.

Мы проехали через регистанский базар тюбетеек и свернули на Регистанскую улицу. Наш грузовик был чудовищем среди подпрыгивающих нам навстречу ишачков с всадниками в чалмах и тюбетейках. Они ехали, чуть подпрыгивая на своих ишачках, с совершенно серьезными лицами, а мы не могли удержаться от улыбок, потому что эти всадники вместе с ишаком и седлом, и чалмой едва превышали рост обыкновенного человека. И это казалось каким-то ребячеством. И улица, сплошь набитая этими ишачками, чуть подпрыгивала в легкой дымке пыли, поднятой копытцами ишачков.

Наконец мы добрались до дома, в котором должны жить.

Это было очень уютное и приятное жилье. Внешне оно не имело вида дома, просто ворота, но эти ворота вели во дворик, окруженный террасами в два этажа. Настоящий сказочный восточный дворик. Справа под террасой протекает арык, закрытый, как у нас закрывают подполье. Откроете обе крышки и увидете быстро текущую горную речку метра два-три шириной, справа и слева она протекает через чужие соседние дворы, и оттуда слышны непринужденные женские голоса. Так-то их не услышишь. Первое, что мы сделали,— выкупались в этом арыке и заметили, что из соседнего двора девушки за нами подсматривают и похихикивают по нашему адресу.

Ничего, пусть.

Лежаки и постельники нам еще не привезли. Устроились, кто как. Я задремал на циновке прямо на полу. Пробуждение было для меня фантастическим. Я открыл глаза и увидел чистую саманную стену, в стене была ниша, а в нише стоял медный кованый, чеканный древний кувшин для воды. И странно, я почувствовал что-то родное, как будто всегда так было, как будто я вернулся в свое детство или до детства... Или я не проснулся, а так всегда было? Я вскочил. Резные, восточного стиля деревянные колонны поддерживали два этажа наших балконов. Посредине двора кто-то кипятил на угольях чайник. Это наше жилье.

Шахи-Зинда

Итак началась наша самаркандская жизнь. Кузьма Сергеевич решил жить отдельно и уютно устроился во втором этаже какого-то домика, далеко от нас. Но все мы встречались в Шахи-Зинда.

Это изумительный архитектурный реквием. Это каменная тропа, ведущая вверх; иногда по лестницам и по бокам этой тропы — мавзолеи и молельни, иногда — подземные залы. На отдельных площадках сидят муллы по всем правилам восточного сидения. В руках у них четки, они созерцают мир, который перед ними, который в них самих. Иногда, почувствовав зов к еде, они поедят или выпьют пиалу чая и снова сидят, иногда улыбнутся, иногда вскрикнут что-нибудь и снова сидят и молчат.

Им объяснили, что мы здесь толчемся для сохранения той изумительной архитектуры, которая их окружает.

Начали с того, что установили везде горизонты с помощью двух сообщающихся сосудов — пробирок. Сделали черновые чертежи и стали наносить на них размеры. Система тростниковых удочек весьма оправдывала себя. Можно было, стоя внизу, одной рукой коснуться нужной точки, другой тянуть до точки на горизонтали, но в больших масштабах требовались три помощника: один направлял удочку в точку, два других подтягивали рулетку к двум точкам на горизонтали. Но зато не надо было ни лесов, ни страшных лестниц в зенит купола. Очень трудно было измерять купола снаружи, с точки на вертикальном столбе. Храбрые, которые ползали по куполу снаружи, осыпали нехрабрых, которые стояли у барабана, кусками камней, изразцов или штукатурки. Хорошо, что эти каменья, осыпавшиеся с того или иного купола, летели мимо. Если прижаться к барабану, они пролетали мимо, так как траектория шла параболически.

И все же трудности были, и трудности разного рода.

Однажды я должен был стоять внутри мавзолея у места, с которого начиналась образующая дуга купола, зацепившись ногой за верхнюю ступеньку лестницы и ни за что не держась. Когда я спустился вниз, я весь дрожал. Пол в этом мавзолее был уставлен могильными камнями с острыми хребтами. Оступись — тебя пополам.

Но все обошлось.

У меня был один случай в самом верхнем помещении. Но это случай уже совсем другого порядка. Мы обмеряли стену в самом верхнем мавзолее. Стена очень сложного монументального строя. Передо мной — большой чертеж на листе ватмана, укрепленный на большом листе фанеры. В других местах такие же большие листы фанеры с чертежами других стен на ватмане.

Справа от меня было окно с резной орнаментальной рамой, но окно это выходило прямо в землю. Внутри мавзолеи очищены от наносов, а снаружи засыпаны лессом. Если из этого верхнего дворика выйти, то нужно подняться по лестнице, и там, в этой пустыне, можно легко шагнуть на крышу мавзолея — так он засыпан наносными песками.

Моя помощница Рая, чудная, похожая на Суламифь девушка с темно-русыми волосами, спадавшими на плечи подобно «стаду ягнят, сходящих с гор бальзамических», очень внимательно и очень красиво подавала мне размеры архитектурных деталей стены.

Вдруг лицо ее исказилось ужасом. Ее глаза смотрели куда-то чуть правее меня, и она сильным движением бросила туда фанерный лист.

Еще не понимая того, что произошло, я мгновенно повернулся и фанерный лист, брошенный Раей, скрыл от меня то, что я лишь на мгновение увидел.

На подоконнике того окна с красивой кружевной рамой — окна, ведущего в землю, лежала огромная медного цвета змея, свернувшись спиральным клубком.

Ядовитая, злобная ее головка на тонкой шее тянулась ко мне и раздвоенный язычок ее трепыхался около моей шеи.

Мгновение — и лист фанеры, брошенный Раей, закрыл от меня этот ужас.

Когда потом мы с Раей взглянули на окно, змеи там уже не было.

В тот день разговоров было много, и они утихли, как утихает все, и я не буду говорить о змеях, хотя они и потом встречались мне.

Я любил под вечер босой прогуляться по дороге, проходящей через пустыни. Так приятно пересыпалась песчаная пыль дороги между пальцами ног. И путь мне время от времени пересекали вьющиеся следы змей. Потом меня убедили не ходить босиком, не ходить беззащитным, но я, кажется, немногому научился.

Этот самый верхний и, пожалуй, самый красивый дворик и три или четыре небольших мавзолея, в которые можно было войти через двери, открывавшиеся в него, был все-таки самым привлекательным. В подземные залы пускали и женщин, и там они отбрасывали черные сетки, которыми всегда закрыты их лица. Однажды я все-таки прошмыгнул туда, меня, правда, поймали за пояс и извлекли.

Где-то сохранился мой рисунок женщин, идущих с откинутыми чадрами.

Убранство этих вершинных мавзолеев и внутри и снаружи было наиболее богатым.

Кузьма Сергеевич писал маслом кусок ниши с угловой колонкой и частью дверной створки. Все — и колонка, и дверь — было выложено изразцами. Дверь даже в три слоя орнаментации: глубинный — коврового плоскостного порядка, на нем лежал более крупный изразцовый ажур и сверху него — еще третий, тонкий, как скрипичная мелодия, и заключен в выложенную изразцом нишу с бирюзовой узорной колонкой на углу. Это было чудо, музыкальное по цвету и ритмике.

Я писал рядом с ним акварелью кусок выложенной изразцами стены. Изразцы синего, бирюзового, иногда золотистого цвета.

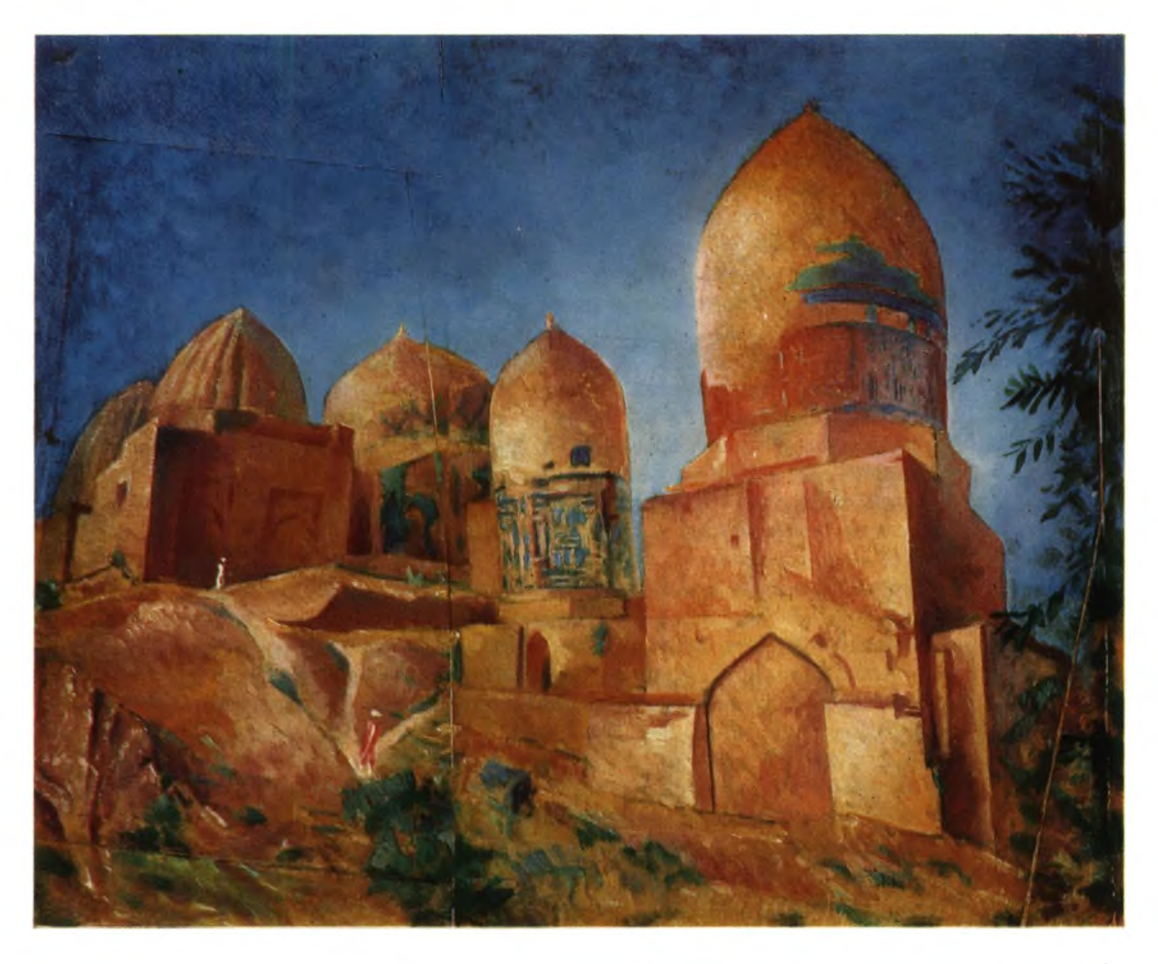
Там, в Самарканде, удивительно легко и приятно писать акварелью. Даже очень обильные заливки высыхают быстро, и почти не приходится ждать. Акварель приобретает вид легко и свободно исполненной. Это было большим удовольствием. Казалось, я забыл змеиную угрозу.

Мы с Кузьмой Сергеевичем увлеченно работали, почти не переговариваясь, в этом верхнем тихом дворике. И вот, мало-помалу, какие-то звуки, иногда надолго исчезавшие, начали упорно возникать внизу, может быть, еще на втором или третьем уступе. Это был шум толпы, наступающий, и в этом шуме отдельные вскрики, отдельные выражения восторга красивых звонких голосов, прерываемых иногда вроде как бы командами мужских голосов.

Звуки нарастали и потом снова надолго исчезали или были едва слышны.

Можно было бы догадаться, что толпа в это время внутри того или иного мавзолея, а потом вновь она выливается на дорожку.

Но вот она явно вылилась на магистральный путь и, звеня не только звуками музыкальными и восторженными, но и цветом ярким алым, розовым, солнечно золотым, вылилась, как наводнение, и, как пена волны, стала подниматься по лестнице к нашему дворику. И вот она



Шахи-Зинда. 1921

хлынула в наш дворик. Мы не отошли от своих станков. Эта волна еврейских девушек Бухары заполнила всю площадь дворика. Она бурно метнулась в нем в выражениях восторга и выражениях удивления, в стремлении поделиться своими чувствами с подругами. Лица девушек были открыты и красивы, иногда очень красивы, столь же красивы были их движения, и свободные и живые, и даже то, что они нас не замечали, не замечали и начатых нами этюдов и разложенных нами красок, у меня лично вызывало восторг.

Они метались, воздевая руки кверху. Широкие, ниспадающие рукава халатов алых, золотых, розовых, цветастых, полосатых и узорчатых создавали впечатление какого-то буйного балета. Спустя некоторое время выделился их вожак. Он вскочил на ступеньки выхода в пустыню и резко командовал. В его руках был не то кнут, не то хлыст,

он ударял им по голенищам своих высоких сапог в ритм своих решительных солдатских приказаний. Парень этот был в тюбетейке и в кавалерийских широчайших галифе. Он командовал девушками, как стадом. И мало-помалу вывел это стадо юных красавиц на крышу, и там они расположились так живописно, так красиво, как ни один из мастеров Возрождения, ни Тинторетто, ни Тьеполо не изобразили на своих холстах. Никто не изобразил столь прекрасных девушек в столь прекрасном ракурсе. А я даже не пытался изобразить это чудо. Это было слишком прекрасно. Золотое вечернее солнце освещало их. Они расположились там, около купола, на тех фантастических пригорках, которые сами собой создаются на перекрытиях Востока. Они звенели там своими голосами, и я, как зачарованный, смотрел на них снизу. Я благодарю судьбу за это зрелище.

Мало-помалу девушки ушли и восточная сказка кончилась. Я увидел Кузьму Сергеевича. Он был здесь. Он никуда не заходил. Просто я его потерял в этой сказочной феерии.

Я приходил в себя, а он, оказывается, сердился. Бранил этих девиц за то, что какая-то из них смазала рукавом чуть не всю его палитру. Я едва не расхохотался и высказал сожаление и тревогу не только по поводу нарядного алого рукава, измазанного всеми бирюзовыми, голубыми и синими тонами его палитры, а главным образом по поводу вероятности более широких последствий этой неосторожности. Очень возможно, девушка, смахнувшая всю сине-голубую гамму с палитры Кузьмы Сергеевича, раскрасила в свою очередь алое платье той или иной подруги и еще не одно, и не два узором синих и бирюзовых тонов.

Понемногу Кузьма Сергеевич успокоился и наложил на свою палитру свежие голубые и синие краски.

Было очень жарко. Я плохо переносил жару и остался отдохнуть на той самой плоской крыше, где недавно были эти девушки. Я лег на циновке в тени купола и заснул. Когда я проснулся — явь была похожа на фантастический сон или бред, но я действительно это увидел: по самому краю каменной крыши медленно шагал величавый верблюд размером с цыпленка. Он приближался к арбе, около которой, впрягая в нее малюсенького, муравьиных размеров ишачка, хлопотал миниатюрный хозяин в халате, усаживая на арбу и жену, и детей. Вдруг им навстречу, тоже по краю той же каменной крыши двинулся гигантский паук или жук страшного вида с огромными челюстями, похожими на клещи краба.

Я знал о существовании таких пауков, видел такое чудовище возле своей кровати, но этот был гигантских размеров. Он мог без труда раздавить и ишачка, и семью, которая расположилась на арбе, и верблюда, который, не подозревая опасности, шагал прямо к нему.

В ужасе я вскочил — и что же?!

И верблюд, и арба, и ишак узбека оказались далеко, далеко от нас, на горизонте.

А паук в двух шагах действительно полз по краю крыши, на которой я лежал. Я был потрясен.

Как могло произойти это видение, это совмещение расстояний, этот обман зрения?.. Чистота воздуха? Мираж?!

Очнувшись, я понял, что смотрел, пока лежал, одним глазом. Два глаза даны нам, чтобы не ошибиться в пространстве. Кузьма Сергеевич постоянно убеждал нас в том, что двуглазое смотрение открывает нам возможности пространственного видения, видения динамического, сближающего изображения с жизнью, игнорируя фальшь, иллюзорности и обман зрения.

Земля пустыни

У нас бывали предвечерние часы, когда мы совершали довольно дальние прогулки, раскрывавшие перед нами силы и тайны пустыни, тайны предгорий.

Вот, однажды мы шли. Солнце закрывало нам горы справа, а слева блистал своей изумрудной чистотой горный склон и манил нас к себе и своим цветом, и сиянием, и обращенностью к солнцу. Но он был отделен от нас вертикальной скалой, острой, как гигантский нож, вонзившийся в небо. Таких здесь было много.

В одном месте этот нож образовал зазубрину, которая была высотою примерно по грудь всего-навсего. И это соблазнило нас перелезть. Кузьма Сергеевич в таких случаях приходил в восторг, совершенно вдохновленный открывающимся зрелищем.

— Вот, ребята, здесь чудесно, чудесно! Давайте перелезем туда, на зеленый луг. Такая долина — чудо!

Но это чудо было отделено от нас. Просто не подойти к тому месту, где «нож» опускался нам по грудь.

И вообще подойти к нему тоже было нельзя, так как наклон был очень велик и еще могла быть осыпь. Нужно было разбежаться и грудью упасть на затупившееся в этом месте острие и тогда уже начать перелезать на ту сторону. Оступиться — не дай бог!

Кузьма Сергеевич первый все это систематически проделал, предварительно перекрестившись. Разбежался, обе руки перебросил на ту сторону и перелез. И оттуда кричал нам с восторгом:

— Ребята! Сюда! Здесь чудно! Не бойтесь, я буду ловить вас.

Вторым собрался я. Собрался внутренне — все учел. Тоже перекрестился и бросился обеими руками за барьер острой скалы. Какие-то каменья осыпи полетели вниз. Кузьма Сергеевич помог мне перебраться, но мой восторг от всего происшедшего был совершенно другого толка. Я был в восторге, что жив и стою на ногах, но прямо против меня была огромная трещина и в ней зубья справа и слева, и в них еще скакали камни осыпи от моего разбега. Стоило поскользнуться — и конец был бы неминуемый и окончательный. Что можно было бы найти от меня, если бы я попал в зубья этой горной пасти, конца которой было не видно, если камни, падая и исчезая в глубине, перебрасывались с левого зуба на правый? Этого не было видно сбоку, а теперь, стоя против трещины, я понял, что совершить такое можно только один раз в жизни.

А Кузьма Сергеевич кричал от восторга, как будто ничего не замечая, и звал Петю. Теперь мы вдвоем его словим наверняка.

Петя... Нужно сказать, что Петя, хотя и не выглядел ловким, скорее наоборот, неожиданно обладал таким качеством: он бегал и прыгал на четвереньках так же легко и быстро, как обезьяна.

Он долго собирался, переминаясь и примеряясь. Наши четыре руки были протянуты к нему, и, наконец, перекрестившись трижды, бросился к нам. Мы его благополучно поймали, и дело казалось законченным.

Но самый старший из нас, самый опытный и самый смелый лез уже дальше. Вертикальная стена была вся в уступах, и он лез по ним на самое острие скалы. Его осветило солнце. Из глаз его брызгали озорные искры, рот полуоткрыт, и весь он походил на бога гор.

Зрелище было потрясающее. Мы замерли. И вдруг услышали простой человеческий голос:

— Ребята, ловите меня!

Спускаться труднее, даже такому опытному.

Мы поймали его. И теперь, когда я вспоминаю это, то верю Петрову-Водкину, заглянувшему в кратер Везувия. Я верю, что он действительно был в кратере вулкана, и верю в восторг его трогательного проводника — итальянца пикколо. У меня есть еще и другие основания верить в мужество моего учителя. Но если это даже вымысел, то это вымысел убедительный и красивый, а художник имеет право на вымысел.

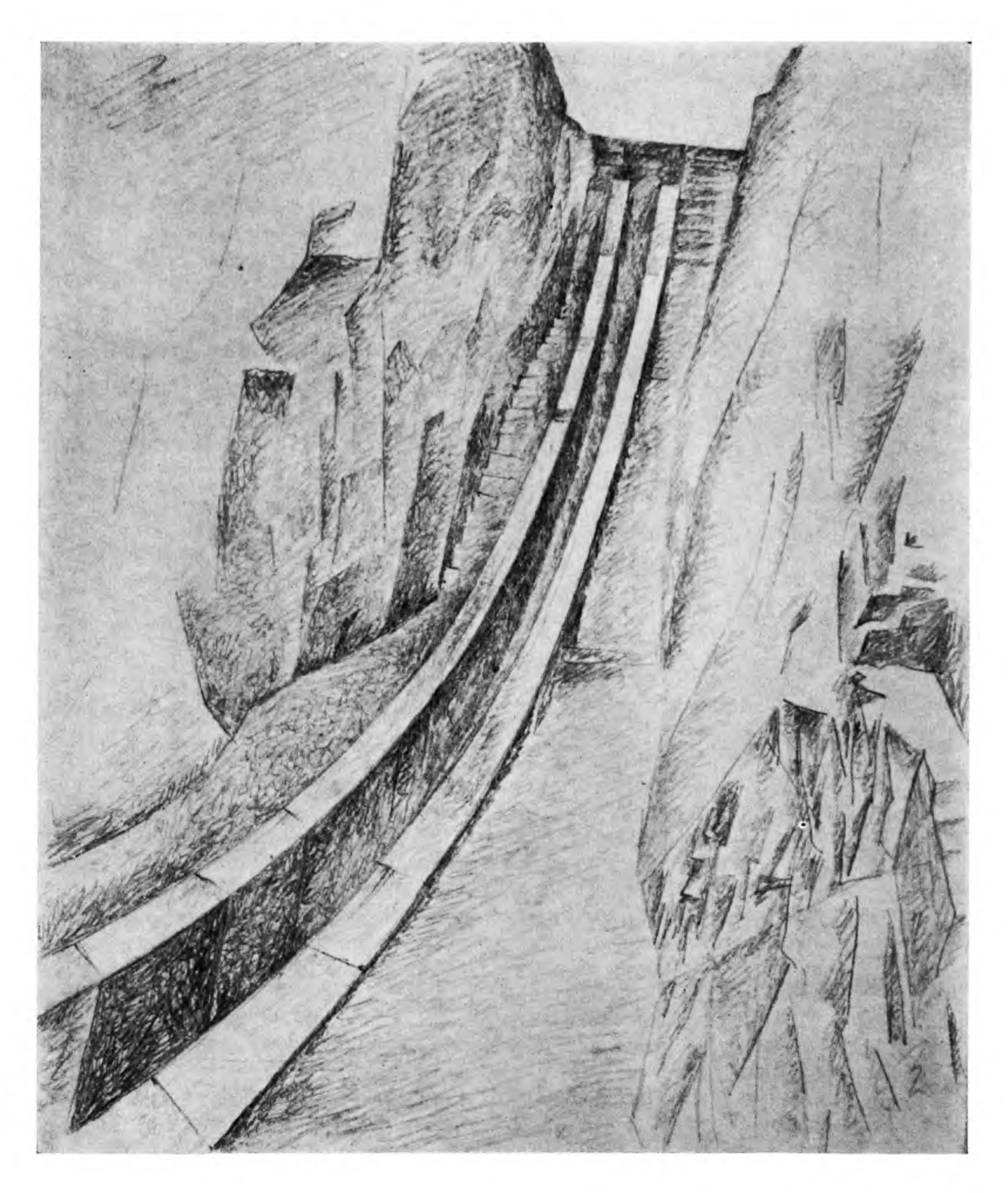
Вспоминается одна из прогулок, которая очень сблизила нас с Кузьмой Сергеевичем. Прогулка была задумана. Мы в руках несли лепешки, и такие, которые называются син-нон, и такие, которые объявляются разносчиками «по-о-лоти». И те, и другие — вкусные и, если попадается где-нибудь дикий виноград, а он всегда попадался,— то это уже совсем хорошо, и можно поесть и идти дальше.

Мы шли по настоящей, уже высохшей пустыне и без всяких усилий сбивали какие-то высохшие кусты, похожие на репейник, и они сразу же обращались в перекати-поле. Но ветра не было, и они никуда не катились. Были похожи на громадных ежей. Мы уже давно брели по пустыне к маленькому мавзолейчику Чапан-Ата — отца пастухов, стоявшему на вершине холма, довольно высокого. Мы уже съели по несколько гроздьев винограда, но жара стояла такая, что нам хотелось пить. А где можно пить в пустыне? Да еще на высоких холмах!

И тут с нами случилось нечто сказочное: мы набрели на колодец. Ночью, пожалуй, можно было бы и грохнуться в него, но, слава богу, днем можно было обнаружить горку земли и камней около круглой дыры внутрь земли. Мы подбежали к ней и глубоко-глубоко внизу увидели отражение трех безумцев.

Колодец, видимо, был высверлен специальным приспособлением, и стенки были так своеобразно обработаны, что можно было спуститься и подняться.

Кузьма Сергеевич не позволил ни мне, ни Пете лезть вглубь и объявил, что полезет сам. Посуды у нас не было. Самая надежная посу-



Обсерватория Улугбека. 1921

дина — это три кепки разных фасонов, которые прикрывали наши головы.

Решение Кузьмы Сергеевича было категоричным, и мы подчинились ему. Упираясь в неровные стенки трубы, Кузьма Сергеевич спустился и, напившись сам, с некоторыми потерями достал воды и для нас. Спускался, помнится, раза два. Подобно соратникам Игоря, шедшим, чтобы «испить шеломами Дону», нам предстояло кепками испить воду со дна колодца пустыни.

Так «шеломами» мы почерпнули и «испили» воды от этой земли и пошли дальше.

Тут только я заметил, что Петя был босой. Но это его не смущало. Он с таким же успехом сбивал сухие кустики, как и мы, и ничуть не морщился.

Не помню, как мы переправились через сине-лиловый Зеравшан. Здесь нашли место, где противоположный берег суровым обрывом восхитил меня, и мы расселись, чтобы сделать этюд. Кузьма Сергеевич смастерил из тростника нечто вроде ложечек или лопаточек и разделил сваренные заранее яйца между нами. Мы поели. Среди этой величавой и дикой природы все обладало особым вкусом.

Кузьма Сергеевич как-то не «зацепился» ни за что на этот раз и начал рисовать мой портрет в панамке. Глаза у меня опущены на работу. Портрет этот подарил мне. Я действительно тогда был таким.

Петя, как и я, рисовал величавые обрывы скал Зеравшана.

Закончив рисунок, мы пошли к мавзолею Чапан-Ата.

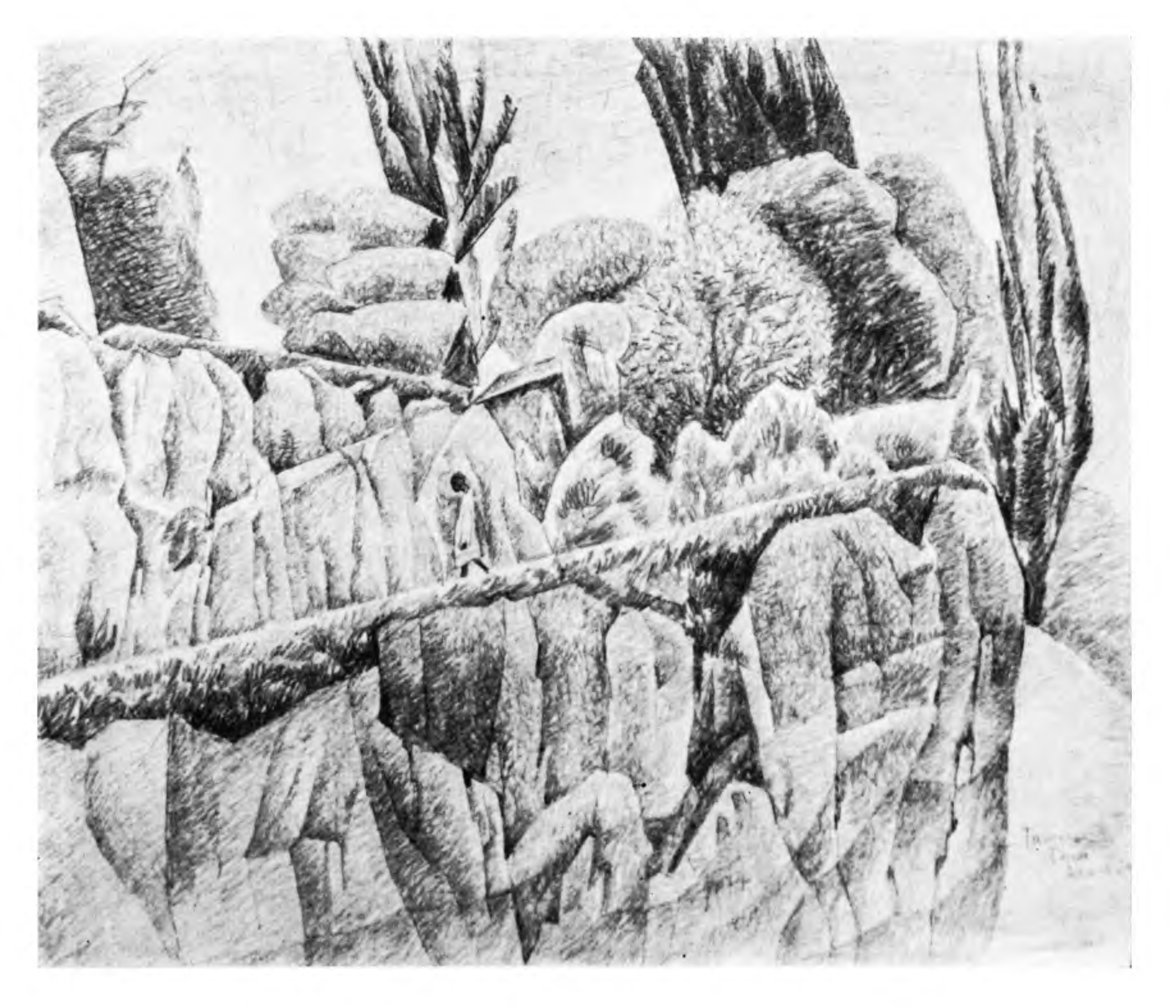
По дороге в соломе сжатой пшеницы я нашел три дыни — одна ровно зеленой окраски, другая пятнистая и третья ровно желтая. По форме они все три были эллипсоидные.

Может быть, кто-нибудь их спрятал. Может, забыл. А, может, кто сбросил их с арбы. Но, может быть, чьи-то заботливые руки положили их для усталого путника. Ведь это обычай Востока!

Мы стояли перед находкой и решали эти вопросы. В результате решили счесть эту находку выигрышем, забрать эти три дыни и торжественно съесть их на крыше мавзолея Чапан-Ата. Мы были одни — глаз не улавливал ни одного человека. Снова переправившись через Зеравшан, мы потянулись караваном на вершину холма. По слухам, в мавзолее должна быть вода и прикрытые щитком горячие уголья. Уже вечерело. Мы ничего не нашли. Я попробовал добыть огонь доисторическим способом — трением, но сухая и крепкая балка в куполе мавзолея не разгоралась, палочка моя, тоже сухая и крепкая, не давала огня.

Мы вышли на крышу и положили перед собою наши три дыни. Солнце спускалось к горизонту. Вечер был фантастически прекрасный. Вдали Самарканд, «как чаша с померанцами, поставленная рукою бога».

За Зеравшаном было сурово, темно и мрачно. Горы тускло остывали пурпуром, как остывает раскаленное железо. А справа чернели силуэты покрытий остатков обсерватории Улугбека. Луна где-то высоко над нами.



Берег Басы. 1921

Мы торжественно съедали дыни. Одну за другой. Все три были разного вкуса.

Эта дыня дышала прохладой вечера, овеянной солнцем, еще не ушедшим за горизонт.

Эта была таинственна, как сказка пустыни, и таяла, как мечта, как сон предвечерний.

А эта будила, звала к бдительности, ибо шакалы выли со всех сторон.

Самарканд уже изменился. Это была уже не чаша с померанцами. Это был скорее какой-то восточный град Китеж, медленно утопавший в темно-золотой мгле. Видны были уже только купола и минареты. И было тревожно.

Мы решили, что пришло время возвращения. Спустились с крыши и так же, караваном, возвращались уже в густой тьме, взяв направление к едва различимому силуэту обсерватории. Сверху нас обливала своим прохладным светом луна, и с боков то и дело выли шакалы, иной раз так близко, что казалось, вот-вот они окружат нас. Но мы их не видели, только глаза их сверкали. Кузьма Сергеевич возглавлял наш караван. Он пел:

Вот я иду по пустыне и со мной два моих ученика.
Нам не страшны шакалы,
Пусть воют шакалы,
Пусть сверкают искры глаз.
В руках у меня палка из карагача.
Мы не боимся ползучих змей,
В руках у меня палка из карагача.
Доброе дерево карагач
В зной дает человеку прохладу.

Темное небо было проколото миллиардами звезд. Метеоры падали, как слезы Востока.

Так мы шли.

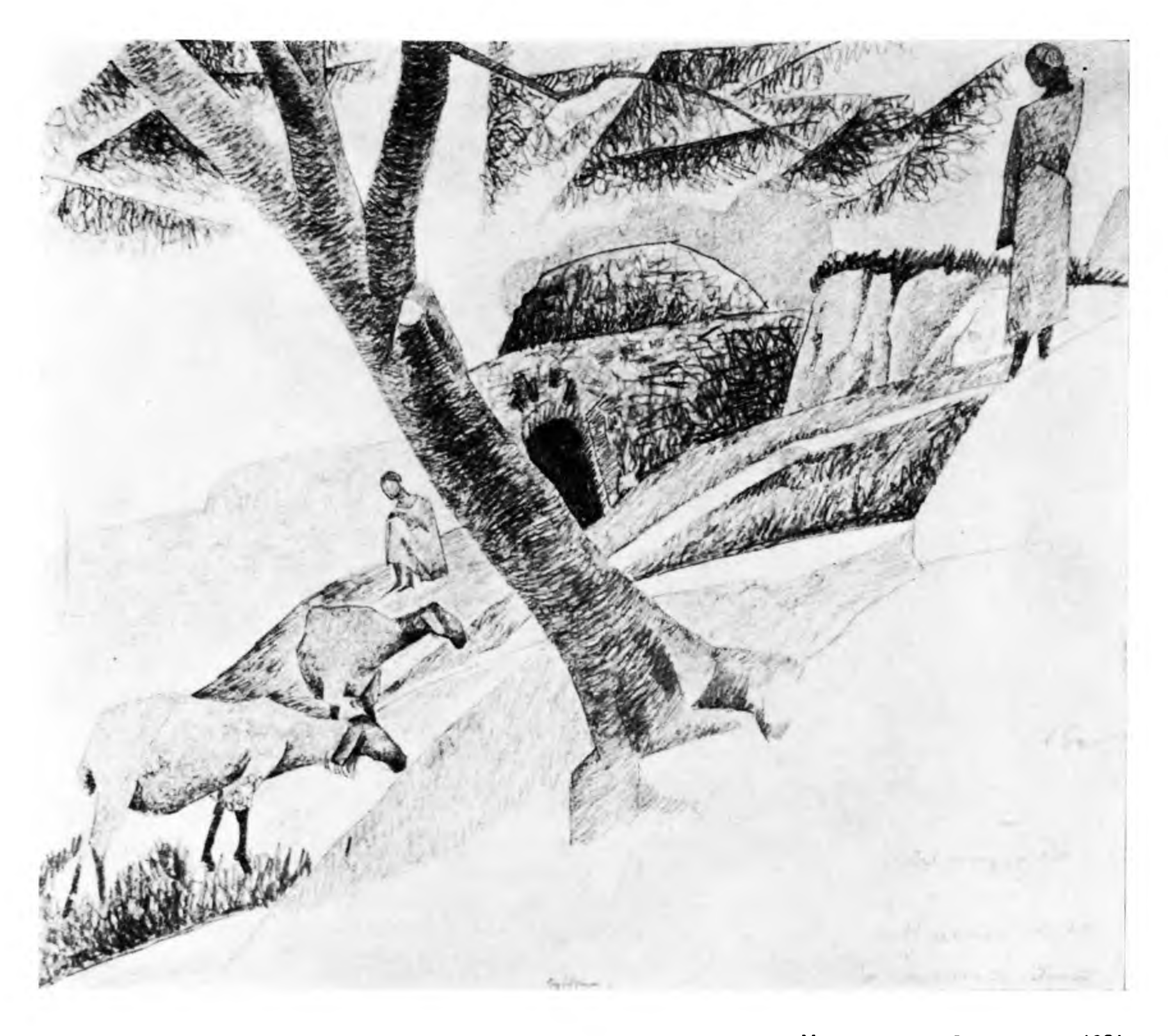
Самарканда уже не было видно.

Земля, как шар

В древних русских фресках Пантократор-Вседержитель изображался с книгой, а некоторым архангелам дана в руки сфера и они держат ее не как мячик или фон для какой-либо надписи, а как нечто очень большого, очень высокого значения. Может быть, были какие-то представления о шарообразности Земли или мира в целом. Галилей объявил землю шаром, и лишь столетия спустя нашлись храбрецы, объехавшие на своих кораблях, гонимых ветром, всю землю кругом, и строение мира приобрело некоторую степень ясности.

Кузьму Сергеевича увлекало все космическое. Он и нам стремился привить чувство космоса. И даже проделывал с нами некоторые упражнения. Под Самаркандом нашлось место, удобное для этого. В предгорьях мы нашли плоское место с острыми вертикальными выходами скал, как ножи разрезавших каменную плоскость. Мы по команде учителя улеглись на спины так, чтобы ноги наши упирались в эти выступы каменных ножей, все в одну сторону. Мы должны были вообразить себя как бы стоящими на этих маленьких балкончиках, прижавшись спинами к матери-земле и даже раскинув руки, слегка придерживаясь за нее.

Пространство под нашими «балкончиками» мы должны были понимать как мировое пространство, куда не дай бог слететь, прямо перед нами и над нашими головами было тоже мировое пространство — космос. В конце концов мы внушили себе такую жуть, что с некоторым трудом возвращались к уверенности спокойно стоять на двух ногах на той стене, к которой мы прижимаемся спинами. Чувство этого громадного пространства перед нами было чувством космоса.



У источника. Самарканд. 1921

Но я любил землю и все земное, любил людей, их красоту и их творчество.

На закате я поражен был, что горы, обрисованные в темном небе ярким розовым светом, замыкали пространство кишлаков, уходящих в бесконечную даль.

Я сказал: — Горы. Красиво!

Человек в чалме спросил меня:

— Что красиво?

Я сказал: — Горы.

— Ни,— сказал. — Горы ни. Не красиво.



Продавец воды. Самарканд. 1921

— Вот красиво! — сказал он, указывая на свои сады.

Я ответил:

— И это красиво.

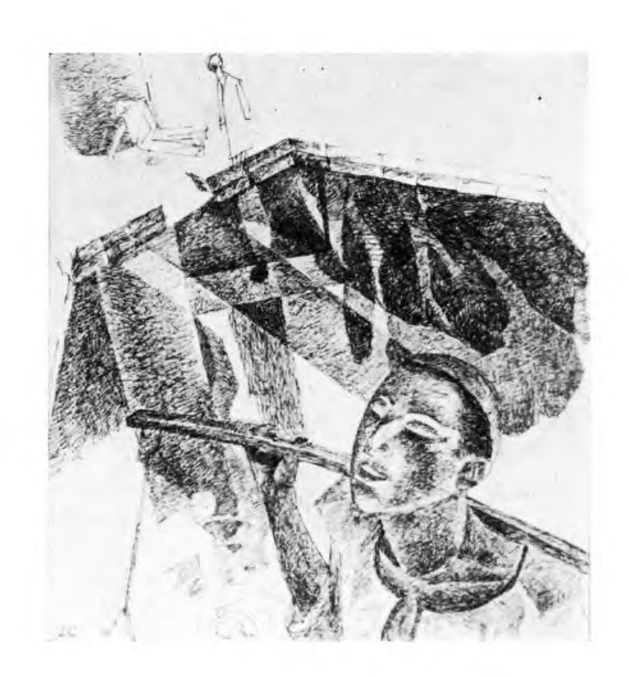
Он сказал:

— Ходи сюда, я покажу, что красиво!

И мы пошли за ним в его сад.

Действительно, это было красиво. Персики, абрикосы, какие-то овощи на грядках. Но главное — это таинственная музыка, которой был наполнен весь сад. Она шла откуда-то из земли, тихая, успокаивающая и покоряющая этим изумительным покоем произрастания. В ней как бы слышались раскрытие цветов и вызревание плодов этого райского сада. Никто не играл. Не было видно никаких инструментов и никаких музыкантов. Музыка шла из земли по всему саду.

Потом только загадка раскрылась. По саду протекали в разных направлениях арыки — не слишком быстро или слегка журча где-нибудь возле камня и при повороте. Всюду были расставлены миниатюрные подобия мельничного колеса, которые вращались от течения арыков и в свою очередь вращали небольшой валик, который маленькими зацепками подцеплял брусочки разных размеров и сбрасывал их при вращении. Брусочки ударялись в камушки разных пород и разных величин, уложенные в землю, и так издавались звуки поразительной музыкальности и какой-то земной естественности. Так весь сад выпевал ка-



Мальчик над озером. 1921

кие-то краткие, как будто незаконченные мелодии. Но эти мелодии выпевали одну сущность, одну симфонию, поразительную для нашего нервического строя, тихую симфонию жизни земли. Я слышал ее в первый раз и был покорен ею. Музыку эту помню и до сих пор.

Когда через неделю мы с Гавриилом Алексеевичем Арямновым, слегка обозлясь на то, что наше руководство хотело задержать нас на экспедиционной работе, вырвались все же и уже написали по этюду, мы подошли к реке и увидели мельничное колесо совсем других размеров, выполнявшее совсем другую работу. Я тосковал по музыке сада. Это колесо перекачивало воду из реки в арык на высоком берегу. Оба берега реки были высокие. И с одного на другой был перетянут желоб дощатый и, как нам казалось, довольно прочный. Мы решили перейти по нему на тот берег, где было колесо, хотя это колесо скорее раздражало меня. Этот переход доставил мне тот же ужас преодоления страха, что и многие высотные упражнения в Самарканде. Пока мы на некотором расстоянии друг от друга шли, и по обе стороны торчал лес. Лес этот понемногу уходил вниз и, наконец, ушел, и внизу текла бурная речка. Я почувствовал, что больше никогда в жизни не пойду по такому желобу.

Так я думаю и сейчас, хотя мы благополучно перешли через реку.

На обратном пути мы отдохнули в обсерватории Улугбека. Сохранилась лишь часть квадранта, направленного на юг. Это каменная четверть круга, разделенная на градусы со ступеньками посредине. Аппа-

рат или инструмент наблюдения двигался по этой четверти круга и определял градусное расположение светил, проходящих через меридиан от горизонта до зенита. По ступеням вместе с аппаратом спускался и поднимался великий астроном.

Это сооружение захватывало четверть неба в сторону юга. Должно было бы быть и другое такое же сооружение, захватывающее другую четверть неба, в сторону севера. Вращаясь, небосвод проходил за сутки полностью под контролем обсерватории.

Теперь мы приближались к Шахи-Зинда. Под обрывом шла какая-то жизнь. Мы легли на край почти вертикального, а, может быть, и наклоненного внутрь обрыва скалы, и вряд ли кто снизу видел наши головы, но мы видели жизнь во дворе.

Эта жизнь, как и везде, протекала в умеренном темпе домашней жизни около детей. Лица женщин здесь были открыты.

А позавчера я был до глубины своего духа потрясен трагическими воплями еврейских девушек и женщин в ожившей древнеегипетской фреске. На еврейском кладбище.

Они были в белых одеяниях с распущенными черными волосами.

Как древние египтянки, они воздевали руки к небу, падали на колени, припадали к земле, вытянув вперед руки, и из их груди вырывались вопли непередаваемой скорби, скорби людей Востока, веками воспитывавшейся в их сердцах.

На днях должен быть Курбан-Байрам — праздник узбекского народа. Утром целые площади коленопреклоненных людей перед бирюзовыми фасадами мечетей и минаретов и дикие движения дервишей, а с полдня праздник молодежи, танцы. Я написал акварелью фрагмент этого праздника, красочного до предела. Казалось, что это праздник мужчин и мальчишек, которые «танцевали», носясь по городу на арбах и извозчиках в самых разных направлениях. «Танцевали» только руками и головами, чуть подпрыгивая под бубен, карнай (это струнный инструмент с очень длинным грифом).

Мужчины ели шашлыки и арбузы на помостах или внутри лавочек. Арбуз резали пополам и его алое нутро разрезали на ломтики ловкие резаки. Съедали, сидя вокруг арбузов, и запивали каким-то легким вином из пиал.

Женщины вместо глаз смотрели на все это огромным черным пятном чадры. Они отчужденно стояли у стен в белых или синих хламидах. Торжество не для них.

И все же довелось видеть такое: молодой, стройный и ладный провожал тоже, вероятно, молодую и стройную к ее дому. Я шел за ними. Дойдя, по-видимому, до своего дома, девушка откинула черную паранджу и оказалась действительно красивой, с какой-то звездочкой, нарисованной на щеке, поцеловалась с юношей и юркнула в узенькую дверцу своего двора. Это было секунды, но я порадовался за них. Это секунды, но они уже обещали будущую свободу.

Потом мне пришлось быть на свадьбе. Собственно, это говорили так, что «на свадьбе». На самом деле это было обрезание одного мальчика из семьи Нарзыка. Есть фотография, где засняты Кузьма

Мальчик. 1921



Сергеевич Петров-Водкин, я и наши друзья, присутствовавшие на этом празднике.

Когда я подошел к Шахи-Зинда, муллы, сидевшие у входа, не посоветовали мне идти дальше.

На верхней площадке я угадал какое-то движение.

Обойдя стороной, я незаметно для других мог видеть, что это какая-то процессия. Тут нельзя сказать, чтобы шли, это приплясывали дервиши в ритм движения высоких знамен с конскими хвостами и посохов, которыми они ударяли в землю.

Иногда они вертелись, повторяя какую-то невнятную фразу, по-видимому, молитву «Гимм-Алла».

В этой молитве слышались невнятно «Гимм-Алла» и «Алгым» или что-то вроде, в разных вариантах, произносимое не голосом, а чревом. Эти чревоизречения их, по-видимому, очень взвинчивали, и они гудели своими чревами как безумные в дикой пляске.

Я был босой и очень устал от длинного пути и оттого, что ноги мои чуть не сгорели. Мне и еще одному путнику, который был тоже босым, пришлось идти по раскаленному песку в самый зной. Дорога была изредка усажена деревьями. Стоя под одним деревом, мы накапливали мужество и, наконец, решившись, бежали в тень другого

Бессонница (Ночь). 1921



дерева, вскрикивая и взвизгивая от ожогов, которыми пытала нас раскаленная «добела» песчаная почва. Понемногу, придя в себя, мы снова бросались в раскаленный песок и снова испускали визг и стоны.

Как мы добрались до Самарканда, не помню. Шествие дервишей, дико пляшущих под стук своих хвостатых знамен, и вещаемые чревом молитвы, и страшная боль наших полусожженных ног запомнились навсегда.

Можно подумать, что я забыл о творчестве в этой суете сует восточной жизни. Нет, не забыл. Хотя обстоятельства чуть не обратили меня в воскресного художника. Заметив такую тенденцию, я восстал против нее и стал писать ежедневно.

Кисть и краски

Восток потрясающ. И мне надолго хватило впечатлений, воспринятых в этом сказочном мире. Я чувствовал себя вполне вооруженным, когда ехал из Москвы в Самарканд. Но, увы, это оказалось самонадеянностью. Не так легко удавалось закрепить на холсте то, что было для меня действительно новым. И нередко именно методы моего учителя оказывались наиболее жизнеспособными. Я отдался на волю прав-

ды, чувствования, полагая, что именно этот метод приведет меня к правде выражения. Если видимое толкало мою кисть на какие-то новые движения, я давал ей волю.

Случайно именно я и Кузьма Сергеевич начали писать Шахи-Зинда. Я не видел, как начал Кузьма Сергеевич. С ним случился там казус. Порывом ветра сорвало и унесло под откос его довольно большой этюд. И живопись залепило песком. Он нервничал, снимал этот песок мастихином. А оказалось, что не надо было этого делать. Надо просто подсушить этюд и тогда ничего не стоит смахнуть песчинки — они не наносят существенного вреда. Кузьма Сергеевич вписал в этюд голову восточного мальчика, загадочную слегка и в то же время предельно родственную, неотделимую от всего пейзажа. Когда я увидел его этюд, разница с моим оказалась огромной, хотя и выражалась усилением некоторых черт системы учителя. Близкая к петрово-водкинской подкладка сурового цвета камней пустыни и бирюзы, напоминающей тоску и мечту о воде, о море, в моем этюде садилась на купола, врезавшиеся в разных направлениях в пространство. И была головокружащая сферическая перспектива (опять-таки петрово-водкинская). Лишь на втором или третьем этюде на мой холст входили черты, наново увиденные. С наибольшей ясностью это сказалось в этюде «Афрасиаб». Самый строй этюда, лаконизм цветового содержания и его пространственное развитие, замыкавшееся светлыми силуэтами гор, в какой-то мере вызывали сезаннические черты. Я помнил о «Св. Виктории», но цвет, выраженный обсидианом, поддержанным охрами, создавал совершенно другую среду и для гармонии, и для мазка.

После ряда этюдов я по-серьезному засел за большой «Самаркандский дворик». Это дворик Худжар в самой нижней части Шахи-Зинда.

Я работал над ним долго, почти месяц, решая и колористические, и пространственные задачи, которые мне давала натура.

Я склонился над двориком, и дворик в отношении меня изменил свой горизонт и обратился ко мне. С такой решительной ясностью эти сферические изменения еще не появлялись на холсте, хотя и существовали теоретически в пространственной системе Кузьмы Сергеевича. И это вызвало восклицание одной московской художницы, которая зашла ко мне во дворик, когда я там работал.

— Ого, да вы новатор!

Новатором был не я, а Кузьма Сергеевич, я только реализовал его пространственную систему в живописи.

Всего я написал в Самарканде девять этюдов.

О первом я уже рассказал. Это был острый разговор куполов, врывавшихся в пространство, настолько острый, что потом я решился на усмирение этого буйства. Может быть, это была тоже ошибка. Второй этюд изображал чайхану под навесом возле зеленого хауза. Эти хаузы (водоемы) изумительно зеленого цвета вызывали такое чувство восторга и удивления и в Ташкенте, и в Самарканде, что я с трудом и по возвращении из Самарканда изживал его.

Будучи уже в Петрограде, я написал небольшую картину: на фоне лежащего глубоко внизу изумрудного хауза — головы юноши и де-



Афрасиаб. 1921

вушки в ситуации юношеской близости. Восьмигранное, чуть взволнованное озеро отражает окружающий мир, как некое фантастическое зеркало.

Я стремился все музыкальное в цвете обсидиана и изумрудной зелени вложить в этот отраженный мир.

В свое время эта картина была приобретена с выставки и я считал ее утраченной, как вдруг она оказалась в частном собрании.

Хочу рассказать один маленький эпизод, связанный с этим восьмигранным хаузом.

По мере нашего углубления в жизнь Самарканда мы обрастали дружественным окружением, которое также вливалось в состав нашей экспедиции. Занятый своим делом, я лишь изредка присоединялся к некоторым вечерним прогулкам и беседам, казался замкнутым «бла-

гополучным россиянином», вызывавшим чуть снисходительные улыбки других.

У вечернего костра в нашем дворике возникали нередко чтения стихов. Наши молодые дамы из Академии истории материальной культуры читали наизусть Анну Ахматову, Третьякову, Елену Гуро и других. А я помалкивал.

Однажды в сумерки мы все пошли к восьмигранному хаузу и там читали стихи. И вот среди красивых, эллегических стиховых нежностей я вдруг хватил что-то из «Облака в штанах», потом «Простыни вод под брюхом были, был вой трубы, как будто лили любовь и похоть медью труб» и еще одно стихотворение Маяковского, которое кончается словами: «А вы ноктюрн сыграть могли бы на флейте водосточных труб?»

Это всех удивило.

Это не походило на «небесных верблюжат» и на сыча, который неизвестно для чего на подушке вышит.

Отношение ко мне изменилось, и я по-мальчишески загордился.

А теперь, когда исчезнувшая картина с изображенным на ней восьмигранным хаузом нашлась, мне было и очень грустно и все же немного радостно.

Нашлась через сорок пять лет!

А в том, втором этюде — с чайханой — стороной проходит одинокая женщина в своем стандартном балахоне сине-голубого цвета и с черной чадрой на лице.

Третьим этюдом был «Афрасиаб».

Я уже говорил о нем. Это была, по-видимому, самая закономерная в моем строе того времени вещь.

Четвертая — это воротцы нашего двора. У столба стоял мальчик. Этот этюд погиб.

Пятый — «Берег Зеравшана».

Шестой — «Самаркандский дворик».

Седьмой — «Улица в Самарканде».

Восьмой — «В песках пустыни».

И девятый, не сохранившийся пейзаж. В нем я стремился передать цветом не окраску предметов, а напряженность форм. Деревья были красными не потому, что они красного цвета, а потому, что они бурно рассекали спокойное синее небо своими острыми, как молнии, сучьями.

Кузьма Сергеевич писал, уединяясь. Однажды я набрел на него в пустыне, возле Шахи-Зинда. И тут узнал от него о кончине Александра Блока. Это меня потрясло. Я любил Блока и его поэзию во все времена своей юности. Я таил в мечте час, когда решусь подойти к нему и сказать, что вся юность моя прошла в ритмах его поэзии — вплоть до «Скифов» и «Двенадцати», от «Незнакомки» до «Соловьиного сада», от «Балаганчика» до «Розы и Креста». Ведь, уезжая сюда, я видел его, стоял рядом с ним. Он читал газету на стене одного из петроградских зданий. Я тоже читал ту же газету, вернее, не читал, а просто стоял, чтобы стоять рядом с Блоком. И вот его нет. Весь этот день я бродил по пустыне.

Солнце пылало, как прежде. Змеи, как и раньше, пересекали мой путь. Горячая пыль жгла мои босые ноги. А впереди будущее обещало раскрыть хоть некоторые тайны неповторимой жизни. И на другой день я заставил себя снова взяться за кисть.

Возвращение

Самарканд и осенние ливни — это с трудом понимаемое явление. Горы или исчезли или покрыты комками облакоподобной ваты. А те сверкающие снеговики крыши мира — даже забыты.

Мы уезжаем.

Итак, Самарканд, изменившийся до неузнаваемости, мы покидаем.

Из Самарканда я уезжал не только творчески обогащенным, но, к сожалению, больным жестокой тропической малярией.

Я все же благодарен этой стране, которая дала мне много творческих импульсов — и не только изобразительного плана.

На ее материале я написал три рассказа, которые были высоко оценены редакцией издательства «Детгиз» и напечатаны в 20-е годы.

Рассказы «Мстительный Худжар» и «Путь в Сиаб» были иллюстрированы мною, а иллюстрации приобретены Государственным Русским музеем. Иллюстрации к «Глупой истории», напечатанной в одном из московских журналов, были исполнены художником Львом Бруни.

Сказка великого города кончилась.

Но звучала уже возникшая другая сказка, сказка его перерастания в великий город Советского Узбекистана.

Вагон пассажирский, но не купейный. Нижние места сидячие. Мне устроили лежачее место по длине вагона, под окном. Мне стоило привстать — и я видел и Зеравшан, и Чапан-Ата, но тех гор, в которых застыла молния снегов, я не видел. Их не было. Туман.

На дальнейший путь нас выселили в теплушку с чугунной печкой.

В первую ночь улеглись на полу, плотно, как селедки, стараясь смеяться и шутить. В течение следующего дня натащили досок и устроили нары в два этажа.

Поезд наш шел медленно, кое-как. Кое-как он тащился по Кызылкумам. Пустыня была темной, почти черной. Впереди ощущалась трагедия голода в Поволжье. Было холодно. Друзья купили мне две черные бараньи шкуры. На мне было только летнее пальто. Я связал задние ноги этих шкур так, чтобы можно было их надеть через голову. Таким образом, спина и грудь были защищены. Я был похож на первобытного человека в шкурах. Из них вытарчивало пальто клеш, а на голове моей была шапочка с помпоном, смешного современного вида (жалко, никто не сделал с меня фотографии). Эта одежда спасала меня, так как чем дальше на север, тем холоднее.

Воспоминания о последних днях в Самарканде были грустные, а приближение Волги — просто трагично.

На каждой станции были знаки этой трагедии.

И до сих пор в моих ушах звучат, как набат, стихи Хлебникова:

Волга всегда была вашей кормилицей,
Теперь она в полугробу.
Что бедствие грозно и может усилиться —
Кричите, кричите, к устам взяв трубу!

Мы ехали дальше, и на одной из станций нас переселили в нормальный пассажирский вагон. В Москве мы некоторое время стояли около двух гигантских водокачек. И через несколько дней были в Петрограде.

Итог

Я приехал в Петроград вместе со всеми и здесь только начал понимать, что для того, чтобы дойти до самого себя, необходимо выразить все, что дал мне Петров-Водкин.

Мои рабочие дни прерывались тяжелыми приступами малярии, но я все же работал.

Мое бредовое решение вылавливать две-три рыбки на обед — ловят же рыбу в Неве рыболовы удочками — не состоялось. Надо было зарабатывать.

Вместе с другом и товарищем — татлинцем Сережей Терлецким мы включились в конкурс на целый ряд этикеток для папирос. Это нас здорово поддержало материально. Я работал лежа, малярия держала меня в постели. Бывали периоды, когда я становился на ноги, и тогда я компоновал и писал.

Творчески я находился весь во власти мотивов Востока и Петрова-Водкина. Кузьма Сергеевич назначил меня своим ассистентом в Академии, но я так и не смог приступить к работе. Он нас часто посещал в нашей маленькой комнатке, рядом с мастерской Штальберга в Академии.

Он всегда приносил какие-нибудь подарки из домашнего печенья и сам охотно соглашался выпить стакан «чая», но, сделав два-три глотка, оставлял «чай» недопитым. Однако, когда мне удалось достать пачку настоящего чая, он выпил два стакана с удовольствием.

Тут только я понял, в чем дело.

«Чай», который я предлагал ему раньше, был просто очень жидкий кофе. Ну, а я, привыкнув ко всему, не придавал значения разнице.

Мало-помалу выяснялся строй двух композиций. Как кажется, до конца удалось довести только одну. О ней я уже рассказывал. Это восьмигранный хауз в Самарканде.

Глубокие сумерки. Глубоко-зеленый хауз отразил в себе окружающий мир. Кто-то плещется на мостках внизу, и круги колеблют отражение. На первом плане две головы: юноша и девушка, написанные в красноватых тонах.

У некоторых последователей Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина цвет в их живописи принимал значение силы воздействия формы, вне зависимости от окраски предмета. Так, художник Петр Иванович Соколов в работе над интерьером темную, почти черную печку «буржуйку»

писал киноварью. А Чупятов однажды воскликнул: «Да небо-то ведь красное!» И так и сделал. Вещь эта с красным небом экспонировалась на выставке. Я тоже написал красными девочку и няню с ребенком на фоне синей улицы. Значительно более разработана была эта цветовая концепция в одном из моих самаркандских пейзажей, где цвет, независимо от окраски предметов, передавал напряженность и динамический заряд форм. О чем я уже писал.

В упомянутом выше пейзаже тот принцип проводился лишь частично. Работа эта, приобретенная с одной из выставок 20-х годов, считалась пропавшей и вдруг обнаружена у одного из художников в Ленинграде.

Не буду говорить о характере того волнения, которое испытал, увидев ее на стенке в целости и сохранности. Уже это одно хорошо. Эскиз этой картины, сделанный пером, был приобретен Государственным Русским музеем. Это была моя предпоследняя работа в системе Петрова-Водкина.

К 1922 году малярию удалось ликвидировать, но последствия ее еще долго продолжали мучить меня.

Я приступил к дипломной работе. Задача была чисто пространственная. Для решения ее взята мною простая бытовая сцена. Но я уложил в нее всю пространственную систему двуглазого сферического видения.

Я сижу как бы у окна большой, чисто обшитой свежими досками веранды. Подняв голову вверх, я вижу занавеси, повешенные на окно за моей спиной. Они спускаются вниз сзади меня. Передо мной деревянная винтовая лестница. Я ее вижу по всей ее высоте. Нижние ее ступени я вижу сверху вниз, средние — прямо перед собою, а верхние ведут во второй этаж. Я вижу снизу перила и потолок верхнего этажа. Сбоку от этой лестницы стоит мама, которая моет головку девочке. И красную табуретку, и таз с мыльной водой, и девочку я вижу сверху, а мать и проходящую по веранде девушку — прямо перед собой.

Картина была названа «Головомойкой». За эту картину и за некоторые самаркандские этюды я получил звание художника. Не помню, как я решился представить ее на предмет присуждения звания, самого-то Кузьмы Сергеевича в это время не было в Петрограде. Он был в Париже. Руководил тогда Академией художеств С. К. Исаков. Он мне сказал, что совету Академии художеств помогли разобраться мои самаркандские этюды, которые в это время экспонировались на выставке «Художники Петрограда всех направлений», открытой в залах Академии художеств. Выставка эта была чрезвычайно сложной и интересной. Академический реализм занимал два зала — Рафаэлевский и Тициановский, а петрово-водкинцы, Филонов и филоновцы, пролеткультовцы, Малевич с учениками, Татлин и татлинцы и еще Мансуров — весь циркуль.

У Татлина экспонировалась «Башня III Интернационала» и работы, примененные Татлиным в постановке «Зангези» Хлебникова.

На выставке не только общим фронтом соединились течения того времени, но она была как бы ареной деклараций. Так, Мансуров, вы-



Головомойка. 1923

ставивший ряд хорошо обработанных широких брусьев, объявлял в лозунге на красной материи: «Если бить лордов в морду, так по всему фронту». Помнится, на этих брусьях довольно тщательно были изображены подобия чертежей привокзальных участков в виде линий и планировочно-географических изображений. Малевич на круглом щите, вроде днища бочки, приравнял к нулю многие понятия, волновавшие раньше человечество,— бог, религия, душа, искусство и т. д.

Пролеткультовцы высказали свои принципы построения картин. Филонов и филоновцы в изобилии и в довольно сильно воздействующем виде демонстрировали свою концепцию «пролетарского искусства». Так называемая башня Татлина была наиболее выразительным экспонатом выставки.

Кузьма Сергеевич не участвовал на этой выставке. Мою «Головомойку» он увидел по возвращении из Парижа, когда я уже перебрался из Академии на Большой проспект, в дом № 8. Он сам был озадачен сложностью построения композиции и назвал ее «Головоломкой».

Вот теперь, когда было выражено все накопившееся, назревшее, начался поиск действительно нового — нового для меня, конечно. Я сделал множество эскизов будущих работ, так и оставшихся неосуществленными, хотя, по-видимому, сохранивших какой-то волнующий смысл, так как один из них был приобретен в Государственный Русский музей. Это две головы девушек, занимавшие весь холст; черты человечности, видимо, связали их в единый образ юности. Поиск был мучительный и страстный. Я чувствовал властный зов к родным краям, к народу своей Родины, к творчеству этого народа. Зов этот выразился в поездке в деревню Наволок, к народу, в Новгород, к его замечательным фрескам, к фрескам Нередицы, Волотова и Ковалева, исключительным по своей творческой концепции.

Наволок

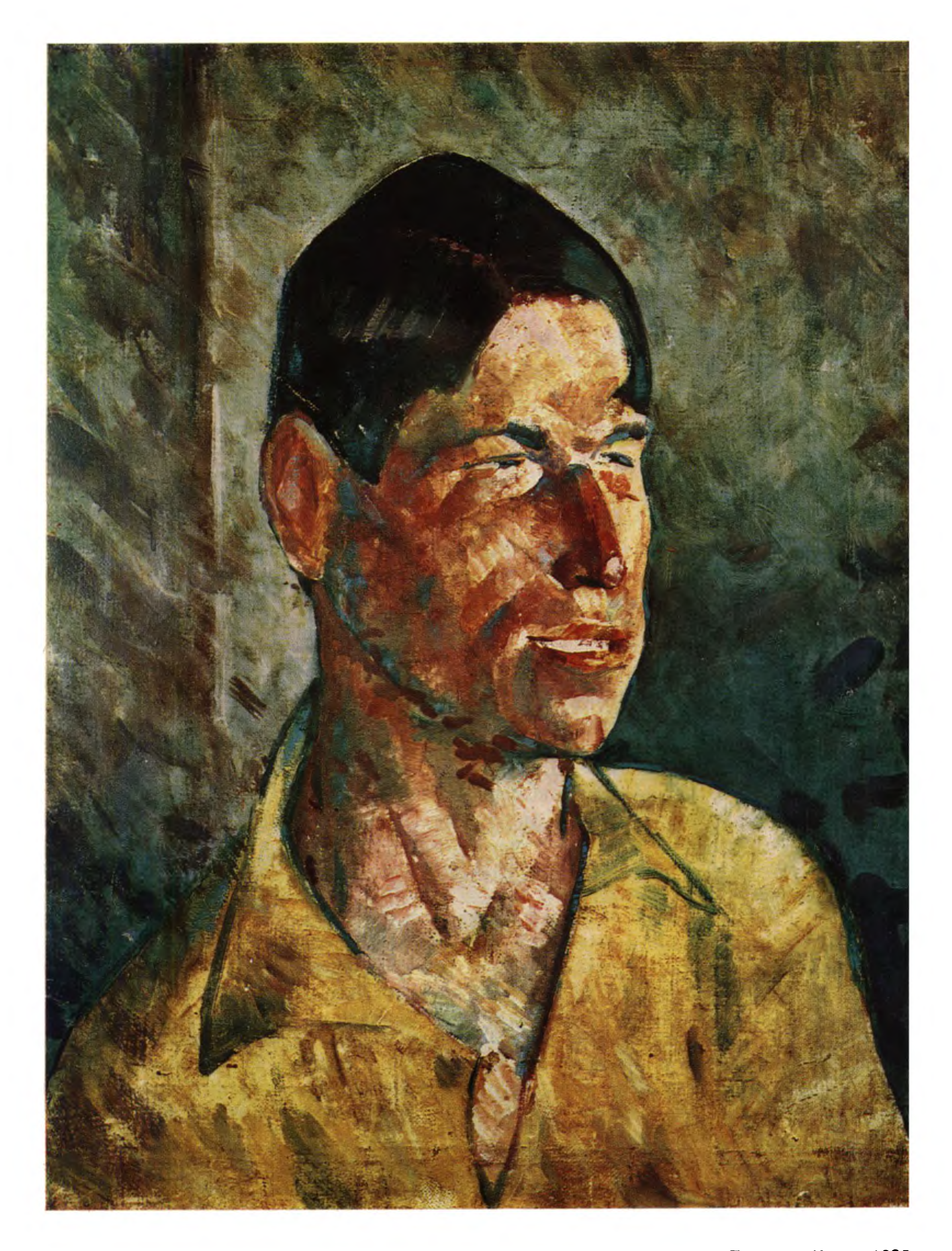
Здесь народ еще только привыкал к той земле, которую он получил. Хлеборобы еще делили землю — в спорах довольно бурных. Я присутствовал на этих сходках, где мог наблюдать и изучать людей.

Как мне казалось, они иногда были драматичными, эти сходки. Иногда право оставалось на стороне сильных и опытных, минуя справедливость. Правда, не надолго. Через несколько дней справедливость все же торжествовала. Снова возникали конфликты, и снова разыгрывались страсти, и справедливость снова накладывала вето на попытки самовольного захвата.

Недалеко от деревни был кирпичный завод, и там — огромный людской материал, сформировавшийся из людей Наволока и других близлежащих деревень. И это тоже было знаменательно, как фаза перерастания хлебороба в рабочего.

Я около трех месяцев работал в этой среде, живо взволнованный обновляющейся жизнью.

И это было бок о бок с древними фресками Новгорода, Ковалева и Волотова.



Портрет Кувы. 1925

В этих фресках начала ярко проявляться рука народа, его необычайный талант. Как мне казалось, с особенной яркостью — во фресках Волотова. Строй этих фресок созвучен своему времени и необыкновенно независим и свободен от византийской концепции, превалирующей в других росписях.

Какое-то внутреннее чутье художника влекло меня к этим росписям именно за их близость родной почвенной выраженности. Даже необычность некоторых деталей в изображении природы на этих фресках подчеркивала это, так как живописец знал, что события, которые он изображает, происходили не здесь, не в Волотове, а где-то далеко, там, в Палестине. Но русская ритмика сказалась в трактовке человеческих характеристик, в том превалировании образного человеческого над пышностью одеяний, которая имеется в живописи иноземных мастеров. Я с большим удовольствием прочел потом в «Истории русского искусства» под редакцией И. Грабаря следующее: «Еще более вероятно, что Волотовская церковь могла быть расписана русскими учениками греков».

Эти фрески утверждают и еще один новый принцип: скоропись. Но эта скоропись понимается не как пренебрежительная торопливость, а как глубоко пережитая концепция мастера. Ритмы фресок, льющиеся и летящие, связываясь с архитектурой храма, сливаются в полифоническую симфонически звучащую поэму об истории человеческих волнений. Она захватывает и покоряет собой, вовлекая каждого вошедшего в сферу ее влияния.

Это большая, я бы сказал, огромная школа для того, кто попытается овладеть монументальной росписью. Ни помпеянские фрески, ни фрески эпохи итальянского Возрождения, разве только Сикстинская капелла могла бы сравниться с нею по силе воздействия.

Эта скоропись в принципе открывает огромную область профессиональных приемов воздействия. Она не скрывает движения взволнованного художника разработанностью деталей под натуру. Наоборот, она открывает и утверждает линию, проведенную кистью с той степенью темперамента художника, которая необходима для убеждения зрителя, как взмах смычка. И этот взмах не одинок. Он перекликается с другим взмахом в другом месте фрескового ансамбля.

Этому надо много и по-настоящему учиться. И я воспринял это, как школу. И для меня это было настоящим, подлинным открытием.

Я почти не писал красками в Наволоке. Лишь два этюда, «Куву» и «Девушку в желтой кофте», вывез я и из этой деревни. Но зато я много, почти безостановочно рисовал.

Я рисовал жизнь этих мест такой, какой она была. Бумага и уголь. И предельный лаконизм выражения. Казалось бы, никакой связи с тем, о чем я только что говорил. Никакого подражания, никакой стилизации. Это был накопленный опыт выражения жизни. И вот оттуда я вернулся уже другим.

Правда, несколько гуашей — «Девочка с морковкой», «Девочка, играющая в рюхи» — и несколько пропавших в период Великой Отечественной войны этюдов. Другие листы мною написаны как прямое



Девочка с морковкой. 1925



Девочка, играющая в рюхи. 1925

использование изобразительной концепции новгородских фрескистов, но на этом дело и кончилось.

Вот сумма пережитого в результате поездки в деревню Наволок и около новгородских фресок. Многие из них погибли, и с тем большей теплотой я вспоминаю эти фрески.

Передо мной снова стояла жизнь, и я снова должен был искать язык, чтобы ее выразить. Я чувствовал себя свободным от тяготивших меня, но теперь уже выраженных пространственных концепций. И тем не менее предстоял еще очень большой путь к выражению образов современности. На этот путь наталкивало меня все, за что бы я ни брался.

Так, в 1923 году, взявшись за фарфор, я почувствовал необходимость передать эту современность в росписи тарелки «Швея», а также плакатах «Ленин и электрификация» и «Да здравствует комсомол!» к седьмой годовщине Октябрьской революции. Эти работы были экспонированы на Международной выставке в Париже, в советском павильо-



Дед Шаня. 1924—1925



Голова мальчика. 1925—1926

не. Плакат был отмечен золотой медалью. На этой же выставке экспонировалась мозаичная плита, выполненная мозаичной мастерской Академии художеств по моему эскизу и проекту. Плита эта изображала герб СССР, принятый по государственному конкурсу. Этот эскиз и проект я не смог впоследствии разыскать.

В нашем советском журнале, название которого я не смог вспомнить, были две страницы, на которых представлена экспозиция плакатов, в число которых входили и мои, и витрина с фарфором, где были и моя «Швея» и чашка.

Ладога, и не только Ладога

В Ладогу я попал из Дудергофа. Ладога была сказкой времен варягов.

Все время казалось, что из-за косогора старого Волхова выплывает древний парус с воинственной дружиной Рюрика.

А Дудергоф был современной сказкой солнечной радости. Именно там я сделал свою серию «Радость жизни». Не сразу поверили в нее.



Юноша в косоворотке. 1924—1925



Комсомолец. 1924—1925



Портрет мужчины в картузе. 1924—1925



Женская голова. 1924—1925

По-видимому, действительно думали, что «сказка», но сейчас эта «сказка» в Государственном Русском музее.

Маленький домик в горах Дудергофа с балконом в сторону Красносельского озера открывал мне эту сказку радости.

Но больше всего влекла меня эта сказка на берегу, где люди — дети и, главным образом, юность наша — с такой светлой радостью отдавались лучам солнца, закалялись и мужали.

Здесь я впервые встретился с таким вдохновенным коллективным хождением к солнцу. Раньше я ничего подобного не видел. Здоровые обнаженные юноши своими физкультурными жестами точно укладывали в свои мышцы частицы пронизанной солнцем мощи. А девушки в своих разноцветных купальных костюмах расцветали стройными соцветиями юности.

Все это жило, двигалось, плескалось в воде. А некоторые лежали или стояли, отдавая себя солнцу.

Я был среди них. Смешно было бы иметь этюдник и пытаться что-либо списать. Безнадежность этого была для меня очевидна. Я мог записать только линию, только черту, ту или иную. Я должен был впи-

тывать в себя эти движения, эти образы, этот строй движущихся людей и цвет их загара. Я привязывался к тому или иному образу и наблюдал его настойчиво и ежедневно. Дома лежали листки, и на них появлялись эти фигуры, их движения, их ритм, их цвет. Из этих листков слагалась композиция «Радость жизни». В двух вариантах. Один из них — выработанный, строгий и стройный, освобожденный от всего, что могло бы показаться лишним, и другой — очень многофигурный, захватывавший весь пафос явления.

Но жизнь сложна, пока ни тот, ни другой мне не удалось завершить, хотя стремление к осуществлению его не угасает.

Под осень неожиданно пришло предложение поехать в Ладогу и там заняться подготовкой к реставрационным работам Георгиевского собора.

Радость кончилась, началось суровое былинное бытие.

Я был потрясен строгим пейзажем, развалинами крепости и седыми волнами Волхова.

Вместе с профессором Шмидтом мы осмотрели стены и фрески, и для меня определился план работы.

Хотя авторы книг о реставрации Георгиевского собора обходят молчанием мое имя, но я, на мой взгляд, сделал не меньше, чем реставраторы, так как они пришли на готовое. Снята была штукатурка из бетона, зажавшая собор в непроницаемую для дыхания коробку, что очень тяжело отразилось на стенах и фресках. Влага, которую брали стены из земли, могла испаряться только внутрь собора. И испаряясь, оставляла прочный белый слой известковых кристаллов на фресках. Особенно южной и северной сторон.

Эти фрески, покрытые толстым слоем кристаллов, были не видны. Лишь едва намечались их признаки.

И вот однажды случилось чудо.

В одно влажное утро фреска вдруг засияла. Однако это сияние длилось не более суток. Я успел кое-что сфотографировать, и фрески «Мученица Мария» с юга и «Святой Николай» с севера снова исчезли под толстым слоем кристаллов.

Снятие бетонной штукатурки обнаружило окна и порядок их расположения как в боковых стенах, так и в алтарных абсидах, что открыло совсем другой язык архитектурных форм. В то время не было возможности провести реставрацию до конца. Я снова заделал окна плитками, как они были заложены, но расположение их обозначалось с полной ясностью в том тонком профилактическом слое штукатурки, которым стены были теперь покрыты. Щитки в окнах имели пять отверстий.

Я сделал раскоп у середины южной стены. Здесь обнаружился вход. Установить точно подлинный, древний уровень пола сооружения мне не удалось, так как раскоп был сделан только в одном месте. Но было ясно, что уровень пола находился около метра ниже современного, что и подтвердилось потом.

Я хочу сказать, что все то, что закрывал бетонный футляр, было открыто и обозначено. Средства не позволяли мне снимать штукатур-

Девочка с полотенцем. Девушка в черном купальнике. Этюды к неосуществленной картине «Радость жизни». 1927—1928

ку с барабана. Точно так же я вынужден был восстановить тот карниз, который имелся, так как приступить к перестройке перекрытия и восстановлению закомар средств не было.

Профессор Григорий Иванович Котов привлек меня к осмотру монастырского собора, и мы установили, что за подновленными формами скрывается также архитектурный памятник XII столетия.

Поблизости стоял дом, небольшой, деревянный, с замками, приставленными к дверям, как было принято в Петровские времена, и с высокой крышей пропорций того же времени. (После войны его уже не было.)

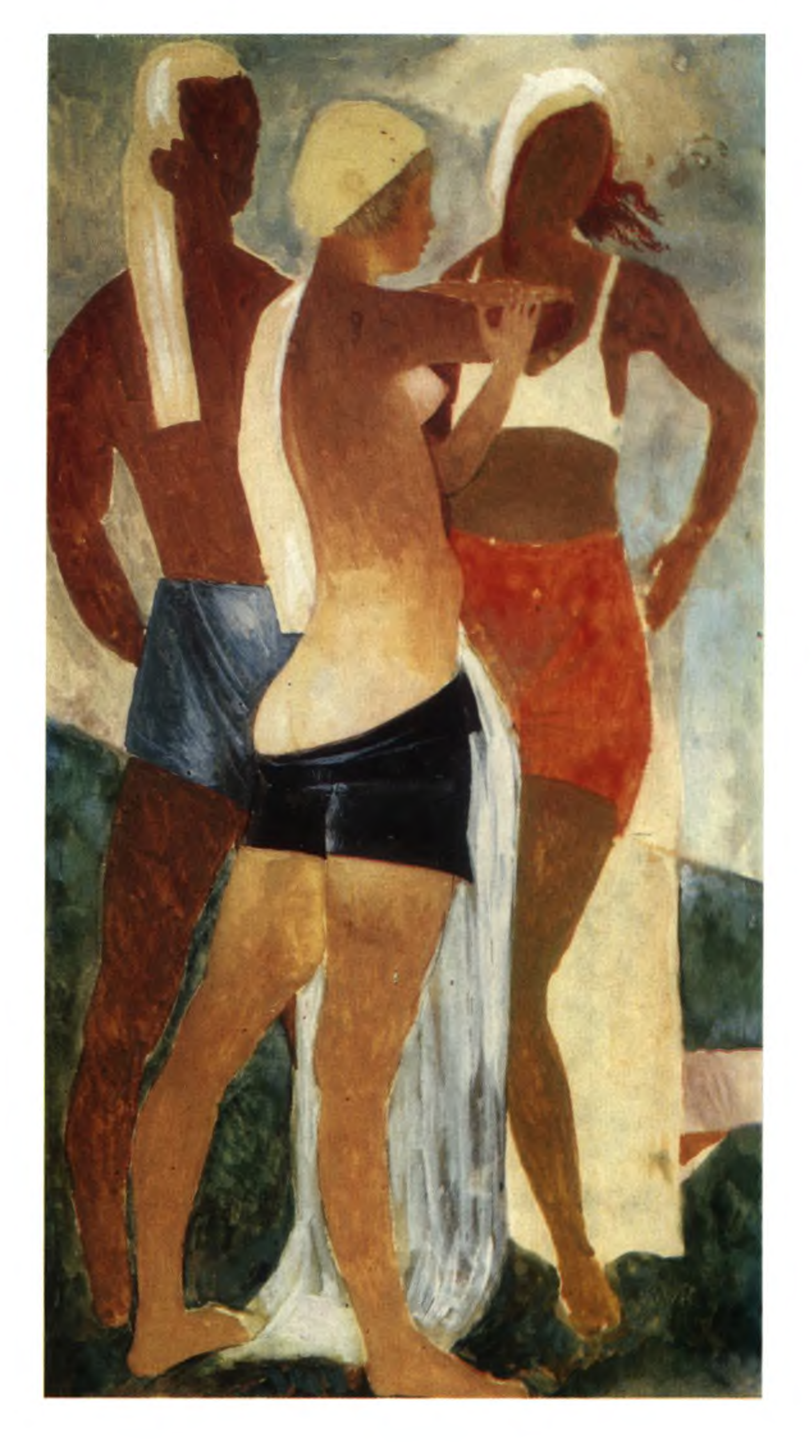
Ладога жила своей напряженной рыбацкой жизнью. Каждый вечер вверх по Волхову, в сторону строящейся Волховской ГЭС на своих маленьких челнах плыли рыбаки. Среди них и рыбачки. На левом берегу реки, против бурной стройки плотины и станции они разбивали свой лагерь. Множеством костров он готов был соревноваться с множеством строительных сооружений правого берега.

Я бродил среди этих кранов, бетоньерок, рвов, взрывов и землечерпалок, в этом стремительном вырастании строящихся сооружений станции. Они еще не имели перекрытий, и сверху можно было видеть сложную, иногда трудно распознаваемую структуру зданий. В одном месте я видел основание турбины и висящую над ним на портальном кране турбину гигантских размеров. В глубине около них хлопотали монтажники. Было даже странно видеть их, таких маленьких, в ритмах этой гигантской стройки. Я сделал несколько набросков — не все они сохранились. И лишь потом я обнаружил в них ритмику, чем-то напоминавшую ритмы Леже.

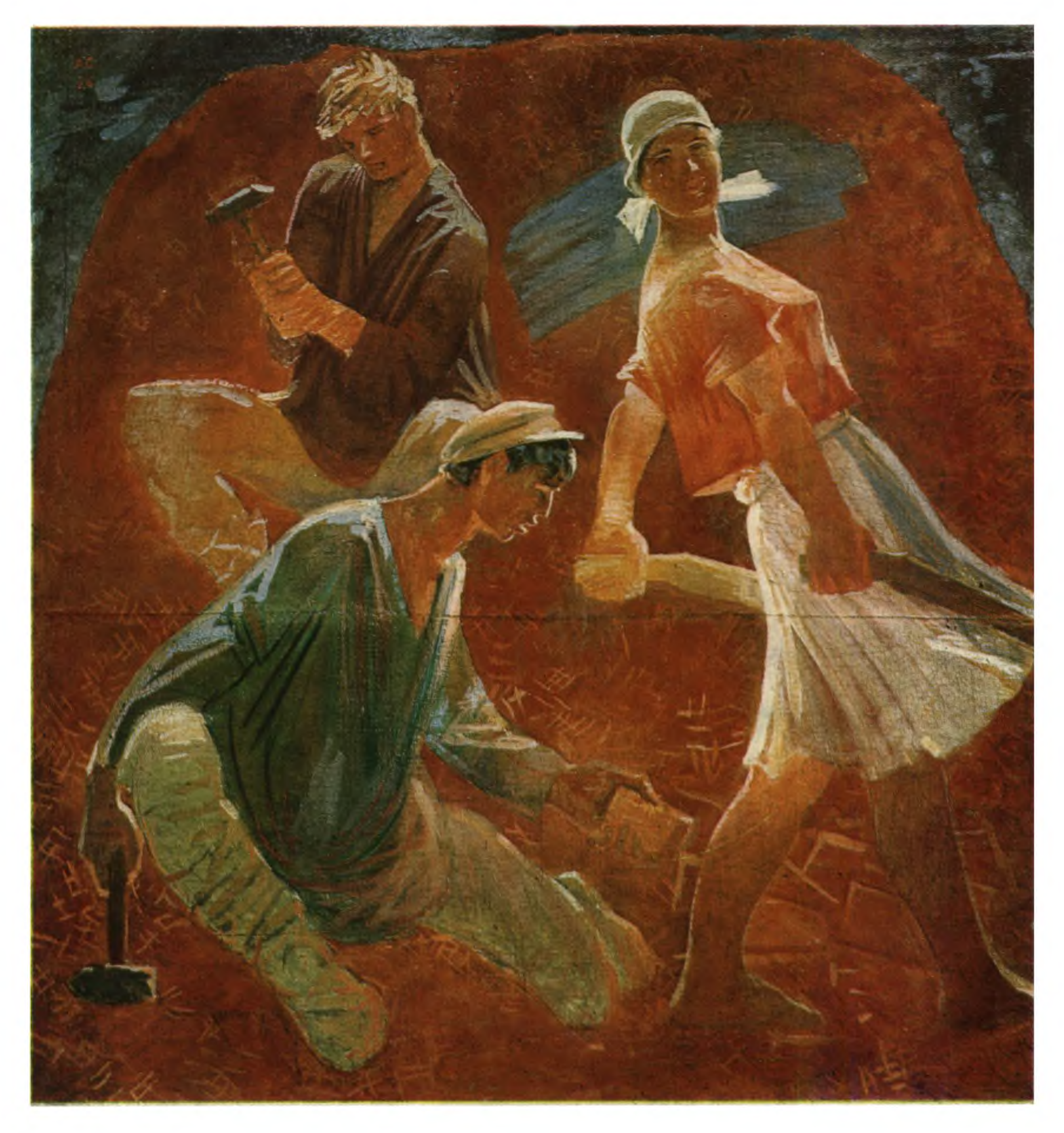
Наутро в челнах попарно возвращались рыбаки. Время от времени они вынимали из сетей большого сига, как-то почти без сопротивления отдающего себя в руки. А я возвращался к трогательным стенам и таким суровым фрескам Георгиевского собора.

В 1926 году я делал обмеры собора. Я сидел наверху разрушенной угловой башни крепостной ограды и принимал размеры купольной части. Оттуда мне сообщали их двое помощников. И вот, сидя на этом крепостном валу, я увидел, что с только что подошедшего парохода сошел человек с плетеными кошелками. Я понял, что это мой друг А. Ф. Пахомов, которого я пригласил погостить в Ладоге, очаровавшей меня и своим былинным строем, и своими суровыми фресками XII века — фресками, которыми я и соблазнил Алексея Федоровича. Я был очень рад гостю. Мне удалось устроить его в мезонине того дома, в котором я жил. Мы вскоре начали писать этюд — идущую девушку Дусю. Алексей Федорович в то же время был занят книжкой Маршака «Мастер-ломастер». Как мне кажется, фрески ему помогли в изобразительном строе книги, но он вскоре заскучал и уехал на родные вологодские места. Его «Дуся» осталась у меня подсыхать.

У меня был задуман пейзаж Ладоги и небольшая картина «Семья рыбака». Я сделал рисунок молодой матери и мальчика и писал их на крытом крыльце. Солнце ударило в пол и вся живописная концепция сцены была предметом моей заботы. Мальчик поднял в руке огромно-

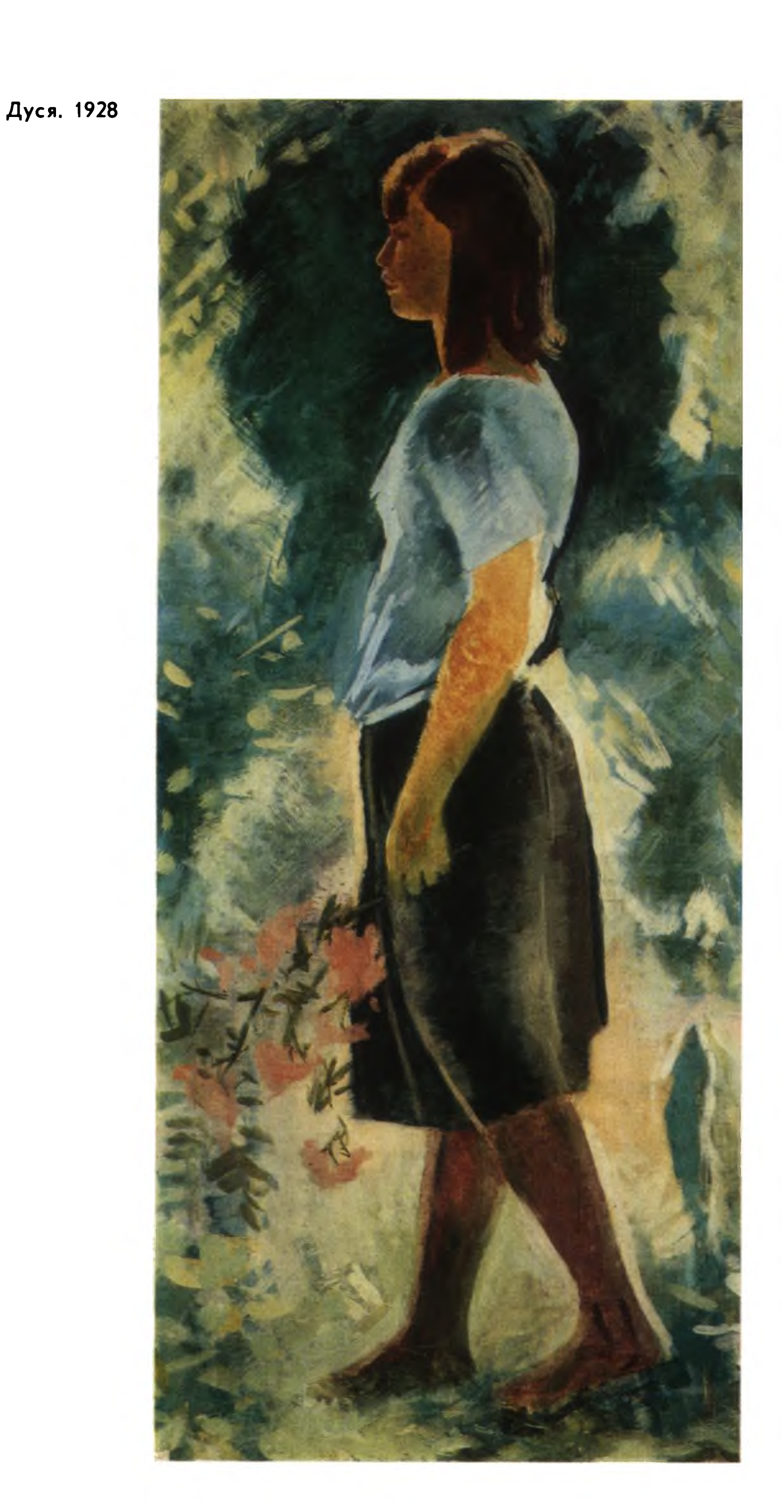


Трое. Этюд к неосуществленной картине «Радость жизни». 1927—1928



Щебенщики. 1926

Дуся. 1928





Семья рыбака. 1926

го сига, а на полу расстелилась сетка, в которой синеватыми искрами поблескивала рыбная мелочь — вроде снетков.

Под осень я написал пейзаж «Ладога». Передо мной расстилалась «натура», потрясающая своей былинной мощью. На земном холмящемся пространстве вытарчивало одно красное осеннее дерево. Мною руководила натура — то, что я видел. Седины Волхова расширяли пейзаж.

Совсем другое было в следующем, 1927 году, в Тарховке.

Продолжала волновать меня уже не новая для меня тема — радость жизни. Но в этих десяти акварелях она проявилась как-то иначе. Не столько восторг, сколько мужественность, преодоление. Все десять акварелей были на выставке 1932 года в Государственном Русском музее, но ни одна из них не сохранилась в оригинале. Лишь некоторые — в фотографиях.

На мой взгляд, лучшая из них — «Мать». Я восстановил ее в темпере в пятидесятых годах.

Мастерская в те годы

Я художник, живущий взволнованной эмоциональной жизнью, современностью. Ничто не проходит мимо моего внимания. В особенности то, что обладает чертами, смыслом и значением сегодняшней действительности. Чувство современности — очень сложное чувство. И в пейзаже, хотя он просуществовал столетия, все же проявляются в конце концов те черты, которые примут на себя выражение современности. И они уловятся, эти черты.

Кроме объективно существующего явления, есть еще профессиональные особенности отражения этого явления в современной живописи. Современный язык.

Попытки игнорировать эту сторону творческого процесса приводят к отсутствию воздействия произведения на зрителя.

Поэтому поиск современности, современных ритмов, современного цветосложения и цветовыражения обязательны для художника.

Это не означает отчуждения от традиции, от достижений искусства в фазы высшего выражения современной ему эпохи. Наоборот. Качества, добытые искусством в лучших его произведениях, должны и могут развиваться, оживать под толчком современности.

Тот лаконизм, ясность цветового замысла, ясность направленности цветосложения, которые свойственны лучшим образцам древнерусской живописи, воздействовали и на меня и отразились в моих работах того времени с особенной силой.

Основой же становился образ — то есть современность.

В те годы на Печатном Дворе печатались мои агитационные плакаты, и я там, в цехах, встретился с совершенно новыми для меня образами советской женщины-работницы.

Они казались мне настолько новыми, иногда поражающими, что я в течение нескольких лет работал над образами женщин-работниц двадцатых годов.



Женщина с напильником. 1929



Работница с поднятой рукой. 1929—1930

Их отстраненность от домашнего быта, их новый, иной труд, иные волнения придавали им ореол романтики совершенно нового, небывалого порядка.

Вот я вижу женщину, на лице ее суровость и тревога. В ее руках напильник. На секунду она отвлеклась, опираясь на него. Она встала у тисков и подгоняет детали станков, она взяла в руки напильник, потому что ее муж — рабочий взял в свои руки винтовку и там, на фронтах гражданской войны сражается с врагом.

Черные от чугуна руки и исполненные тревоги глаза завершают этот образ женщины первых революционных лет. И картина «Женщина с поднятой рукой» — образ того же сурового времени. Она выполнила труд большой напряженности и теперь срывает с головы рабочую косынку. И исполненная особого напряжения женщина в картине «На страже Родины». Я видел ее с этой же винтовкой и с этим же хрупким ребенком, и с этой же исполненной материнского мужества охраняющей его рукой. С этой винтовкой стояла она и в послереволюционные годы, когда враг был у стен Петрограда и не был еще изгнан за пределы Родины. И в том, и в другом, и в третьем образах советской женщины я стремился связать их черты с историческим народным образом русской женщины.

В эти же годы формировались новые, утверждающие независимость черты советской женщины и девушки.

Физкультура, ставившая своей задачей воспитание здорового жизнерадостного человека, человека, тесно связанного с коллективом, приводила меня к таким образам, как «Спартаковка» и образы серии «Радость жизни».

Они и за пределами этих лет время от времени врывались в мою творческую жизнь.

Здесь я хочу рассказать об одной работе, которая, значительно расширяя образ женщины-работницы, превращалась в образ нового времени в его неповторимом и непрестанном беге.

Я говорю о «Кондукторше».

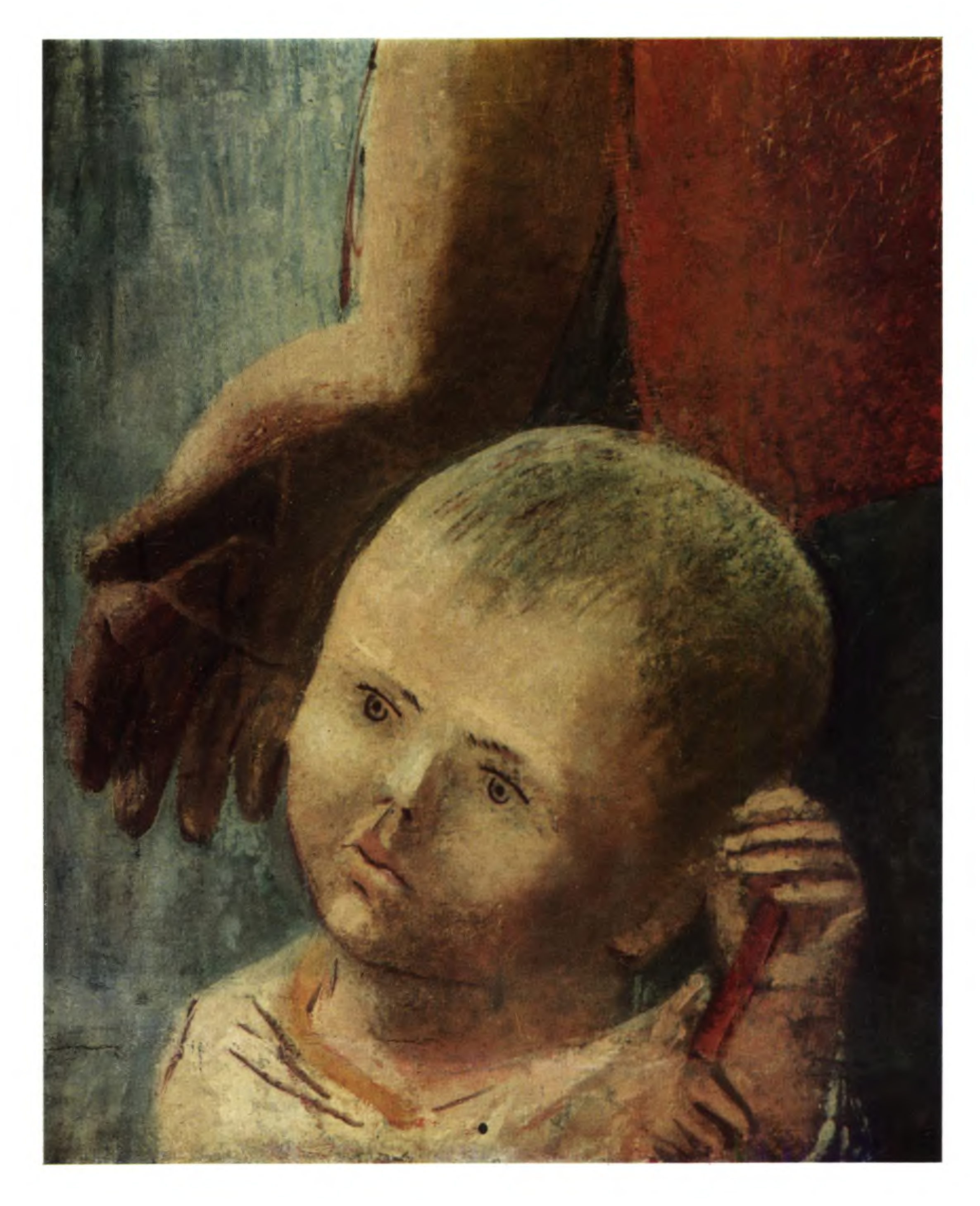
В этой работе идет речь не о том, что эта советская работница сопровождает трамвай, дает сигналы об отправлении, продает пассажирам билеты.

Главное, что я хотел сказать, — это то, что вот эта колоссальная, страшная и благотворная сила — электричество, в прошлом считавшаяся покорной лишь Илье-пророку и великому громовержцу Зевсу, ныне покоряется простой работнице. И его зеленая искра (зеленая потому, что провода в то время делались из меди) — лишь красивая вспышка протеста против нарушенного покоя. Но энергия покорится и будет идти с положенной ей скоростью.

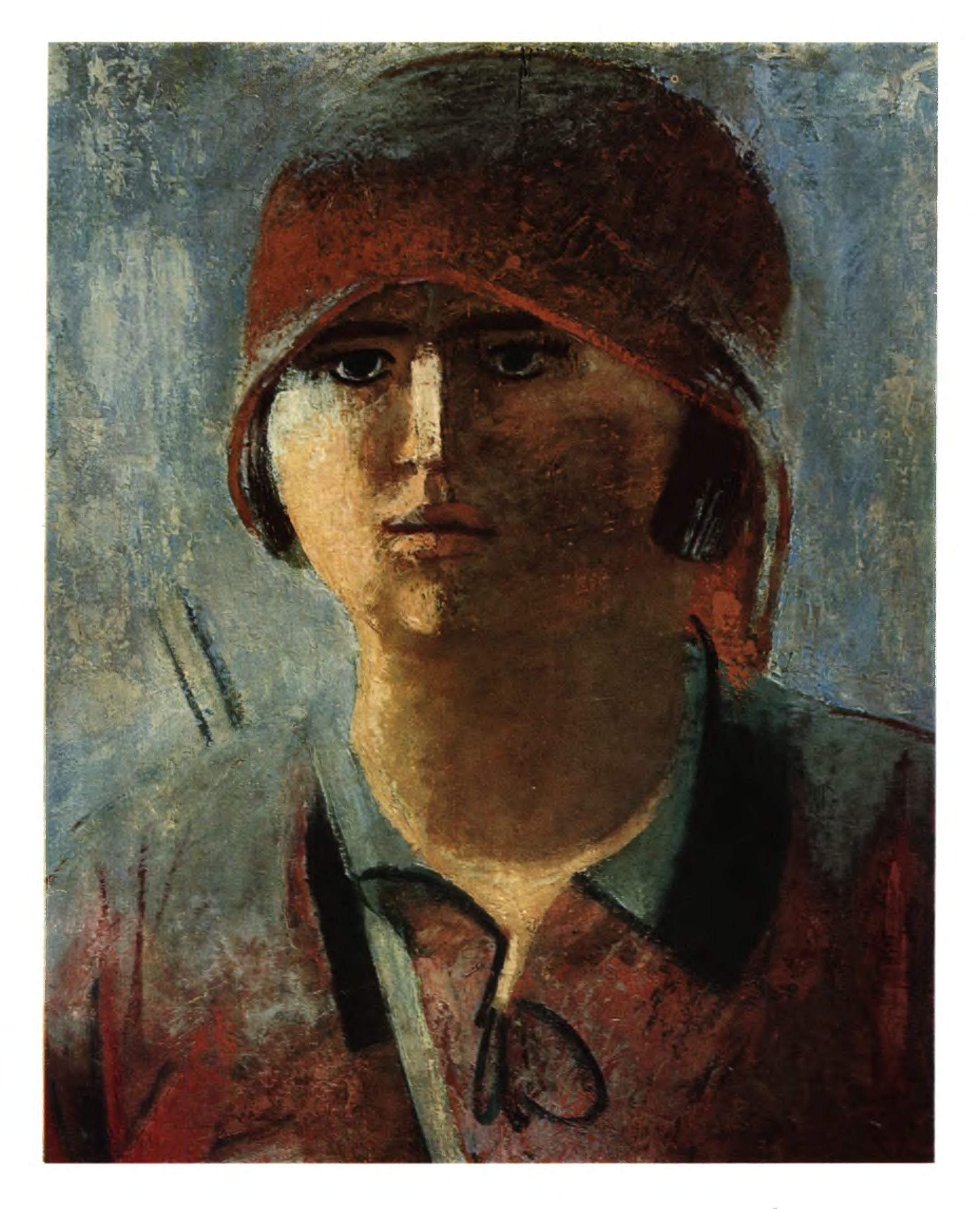
Кондукторша, дающая сигнал хода, чем-то похожа на Оранту. В самом деле, войдя в торжественный процесс управления великой силой, она приобретает и некое величие. Если бы ей навстречу попалась Афина в своей колеснице, то удивлена была бы не кондукторша, а Афина. Так я думал тогда. Мне казалось все ясным. Пафос «Кондукторши» остается пафосом той эпохи.



На страже Родины. 1930



На страже Родины. Фрагмент



На страже Родины. Фрагмент

К тому же периоду относится небольшая работа «Человек с шарфом». Это поиск предельно простых средств для выражения образа человека. Древнерусская фреска здесь оказала мне огромную помощь, так же, как и в картине «Девочка с яблоком». Но если в первой работе цвет до предела сдержан, то во второй он раскрывается во всю силу в пурпурно-красных и зеленых тонах.

В работе «Девочка с яблоком» с наибольшей полнотой проявилась та новая для меня концепция живописного произведения, к которой я стремился давно, еще в «Сидящей женщине». Картина строится на основе объемно выраженной главной композиционной единицы, переходящей в плоскость и затем в линию. Ту самую линию, про которую говорят, что ее нет в жизни, но зато она есть в изобразительной системе и существует как профессиональное действие с самых первоначальных попыток человека изобразить видимое.

Как помнится, этот период и этот процесс, выработавший профессиональную структуру изображения, заканчивался тремя небольшими работами: «Работница, засучивающая рукава» (музей в г. Горьком), затем «Работница табачной фабрики» и, наконец, «Молодая работница». Этот последний образ, трагический и в то же время утверждающий, навеян молодой женщиной, приехавшей в Ленинград из мест, где жестокие бои с белыми оставили только пепел от ее мирного дома. Вероятно, потому ее красивое юное лицо исполнено ритмами трагического строя и где-то, в какой-то радио- или телепередаче она получила название «комсомольской мадонны».

Написанная на обрывке холста, она почти тридцать с лишним лет не знала ни подрамника, ни рамы и увидела свет только в 1963 году на моей первой персональной выставке, вошла в экспозицию Государственного Русского музея и была показана на Всесоюзной выставке «50 лет ВЛКСМ».

Этот период связан с поисками товарищеского коллектива, который взаимным вниманием и взаимной заинтересованностью в творческом росте каждого члена этого коллектива форсировал бы и утверждал рост каждого на основе связи с современными задачами социалистического строительства в нашей стране.

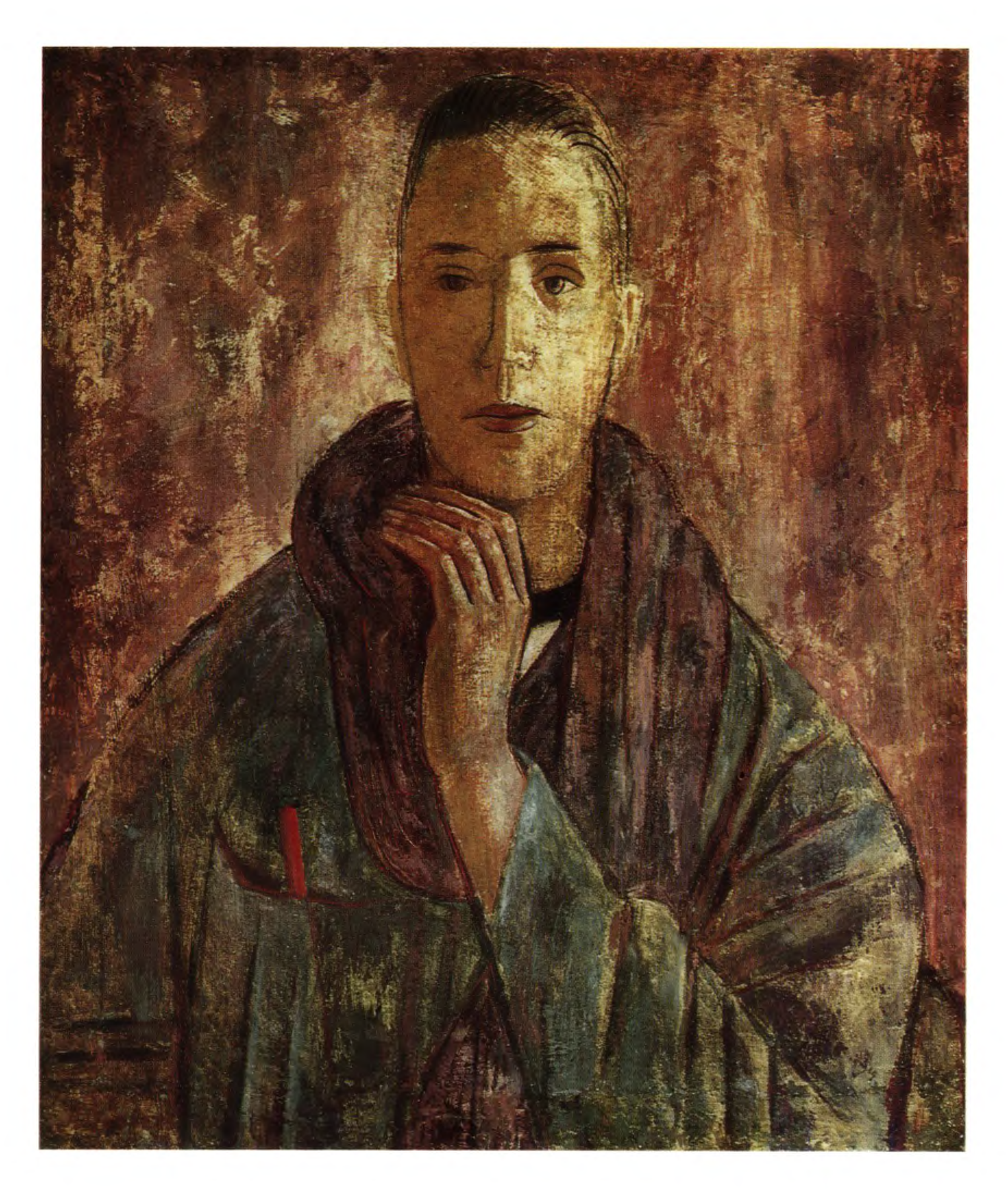
Одно время мне был наиболее близок «Круг» (общество художников). Но члены этого объединения, ставившего целью создание «стиля эпохи», как мне пришлось убедиться, недостаточно глубоко понимали и коллективность, и в особенности эпоху. В результате возникли конфликты и встала необходимость выхода из «Круга» как для меня, так и для некоторых других художников. И все же я убежден, что некоторые принципы этого объединения сохранили жизнеспособность и до сегодняшнего дня.

Знание жизни

Мне хочется рассказать о том знании жизни, которое обогащает художника, наполняя его душу и творческие кладовые его души волнующими образами увиденного, пережитого, полюбившегося ему, вос-



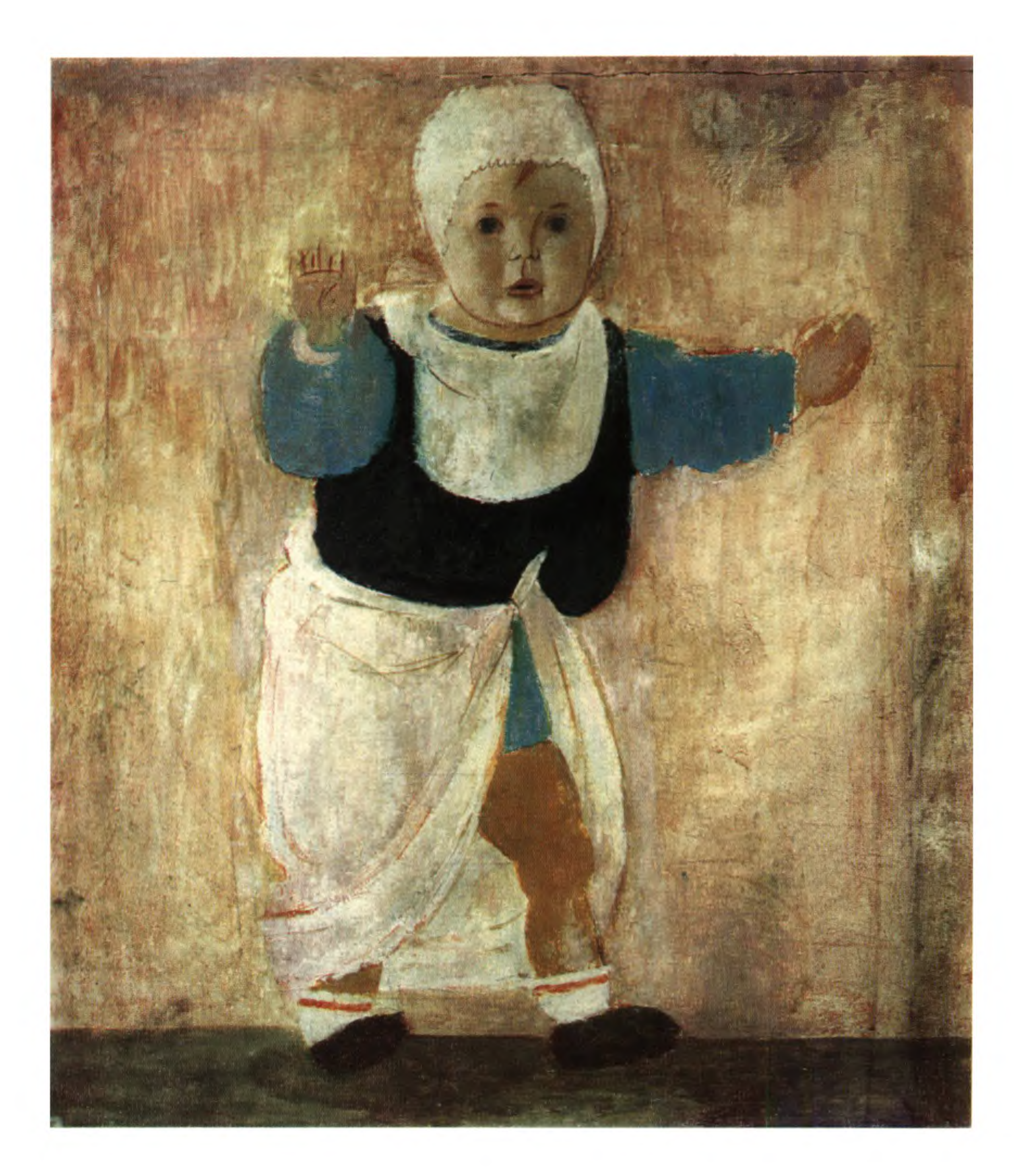
Кондукторша. 1928



Человек с шарфом (Автопортрет). 1928



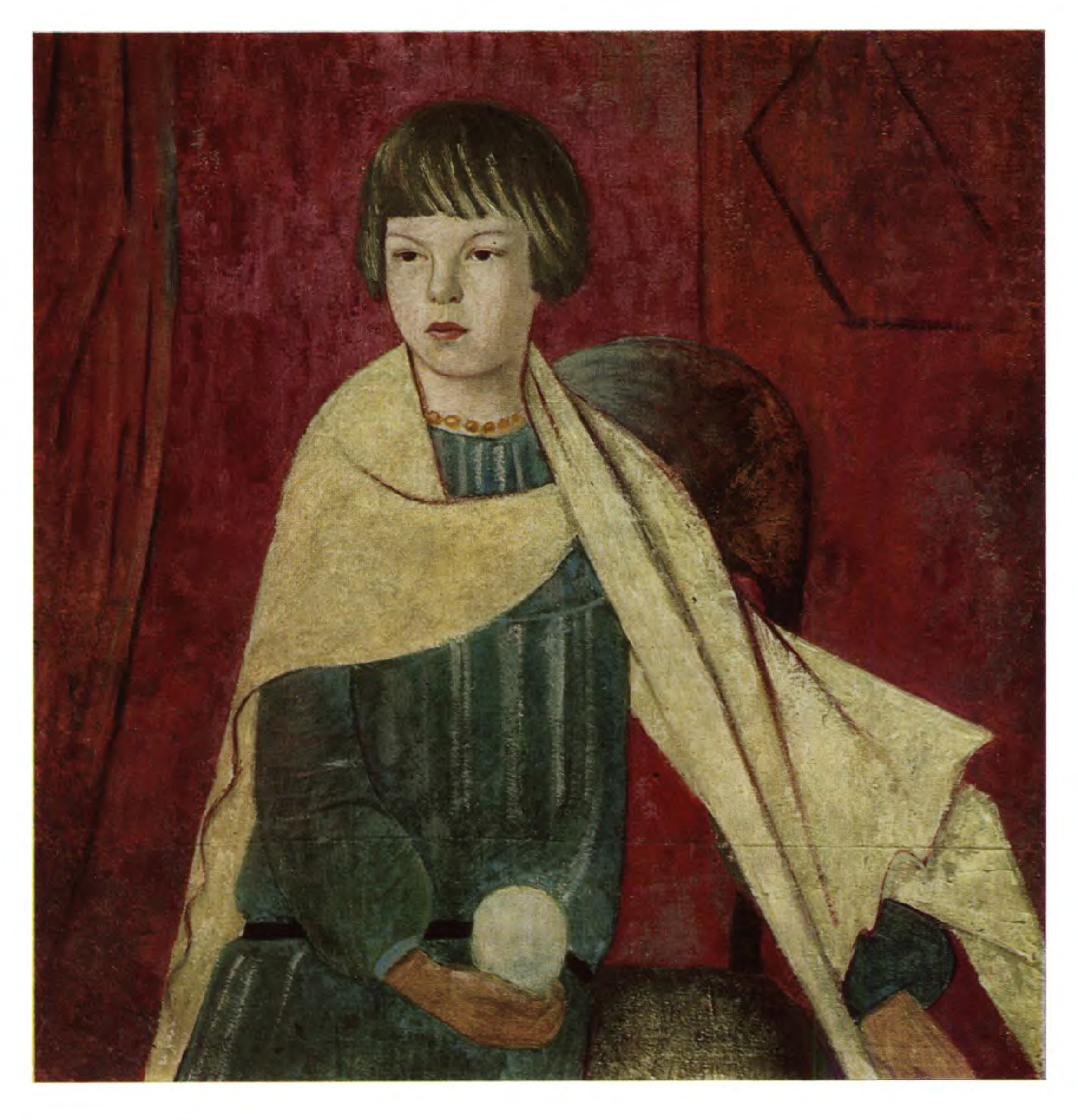
Спартаковка. 1928



Ребенок. Первые шаги. 1929



Работница табачной фабрики. 1928



Девочка с яблоком. 1928



Молодая работница. 1928



Группа участников 2-й выставки художественного объединения «Круг». Фотография. 1928

хитившего его — в движении, в пространстве, в цвете и форме современности.

Чуть отвлекусь, чтобы рассказать об одном волнении, вызвавшем слезы на моих глазах при встрече с одной маленькой акварелью, о существовании которой я успел забыть. Своей жизненностью она по-настоящему взволновала меня.

Из Государственной Третьяковской галереи был прислан ящик с моими работами для моей персональной выставки. Там были «Девушка с ядром», «Маслодел Голубева», «Партшколовец Сидоров» и заложенные в бумагу две акварели — «Девушка, несущая пелу» и «Шпульница» — акварель, о которой я забыл. Начисто забыл, и она своей трогательной жизненностью потрясла меня. Целый кусок жизни, ритмов жизни вспомнился мне: эта девушка, одетая в белую с черными полосами кофточку, чуть приседая у станков, забирала из ящиков пустые шпульки.

Ярко-белая архитектоника ткацкого цеха, ярко-зеленые станки, ярко-красные детали и детали цвета металла создавали симфонию этого цеха. Обилие света и цвета удовлетворяло целиком потребность в кра-

соте. Две-три юные ткачихи спокойно, как няни, ходили среди станков плавными движениями, как бы одобряя их довольно буйный ритм и с той же человеческой ласковостью исправляя возможные неполадки.

А шпульница в белой кофточке с черными полосами точно танцевала среди станков, устанавливая новые шпульки и забирая из красных ящиков израсходованные.

Вот то, что я увидел в Меланжевом комбинате в Иванове.

Это была поездка-командировка вроде той, что в Наволок или в коммуну «Ленинский путь»— для знания жизни. Хотя вся моя жизнь была познанием жизни. И вряд ли многим далось это познание жизни в той мере, в какой получил его я. Недаром С. Я. Маршак сказал, что во мне томились богатейшие залежи.

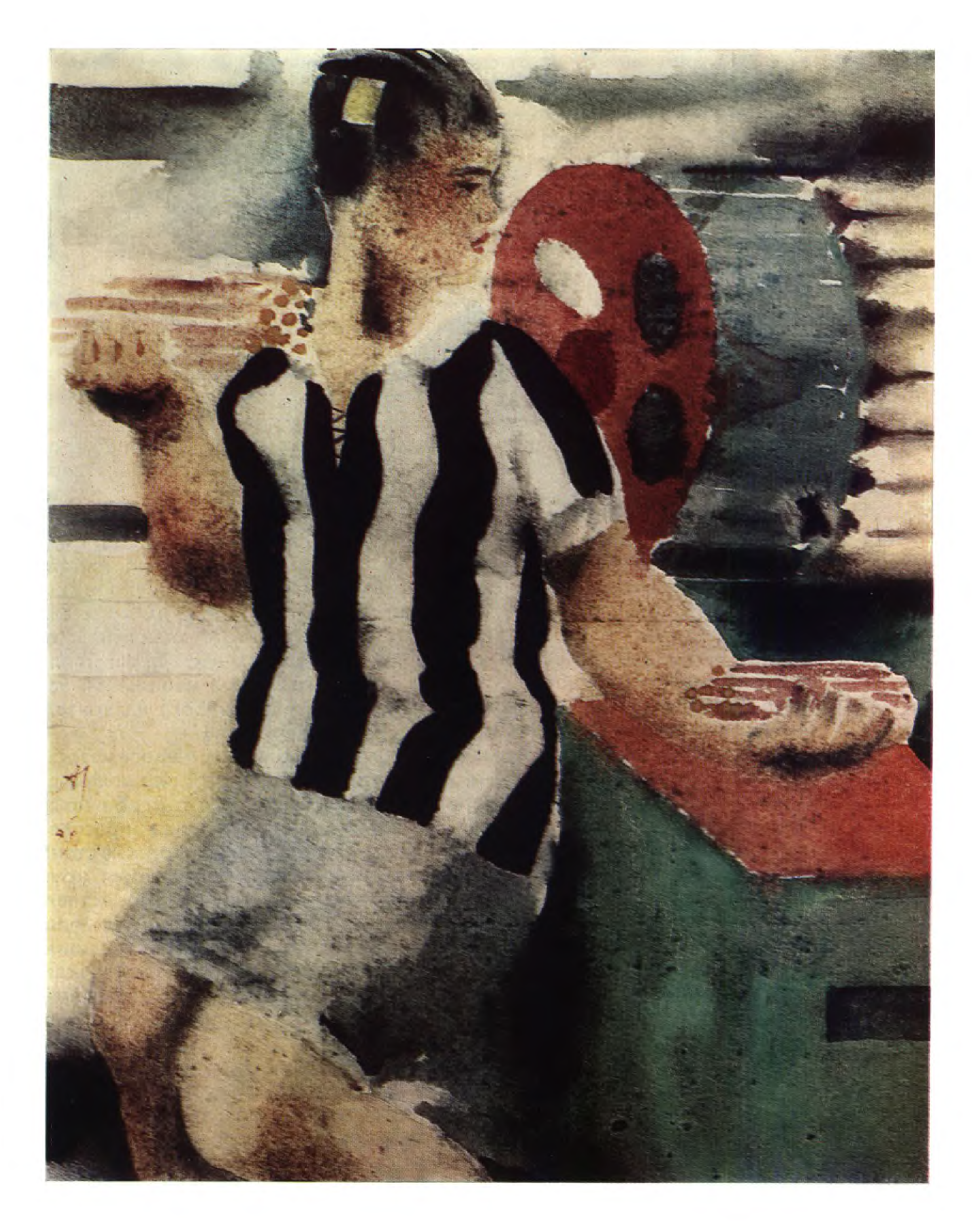
Конечно, жизнь куда сложнее, чем то, что я рассказал, и многое еще хранится в этих залежах, но все же я написал картину «Ткацкий цех», она сейчас в Государственном Русском музее. А в свое время была показана и в Венеции и на Бьеннале 1934 года.

Несколько слов о композиции этой небольшой картины. Она строилась в двух наслоениях перспективы. Глубинный слой нес задачу передачи пространства громадного, заполненного станками цеха. В правой части, у самой рамы, перспективное раскрытие пространства до первого плана в сочетании с правой вертикалью рамы дает конфигурацию идущего к зрителю расширения пространства, по которому движется вперед фигурка девушки-ткачихи в черно-белой полосатой кофточке. Строго по перспективе увеличивающиеся к переднему плану станки как бы предсказывают ее движение. У самого первого плана перспектива резко меняется, сдвигаясь влево и утверждая весь первый план как живописную плоскость. В этом и смысл строя этой небольшой картины. Содержа в себе все факторы перспективного набега на зрителя, она вдруг утверждает живописную плоскость картины.

Мне не удалось все превратить в картины, но своим пафосом восхищали меня и другие цеха, такие как, например, печатный или каландры. О них у меня сохранились акварельные зарисовки. Но что особенно запечатлелось — это детские ясли и комната для маленьких красивого красного цвета с геометрическими фигурами простейших форм на стенах.

Это были оцвеченные, почти супрематические изображения круга, квадрата, треугольника и так далее, дававшие младенцам представления об изначальных формах пространства. Общий цветовой комплекс был удивительно убедителен как простейшее понимание внешнего мира. Но есть мир, который некоторое время остается чуждым для ребенка, и вот эти простейшие фигуры, несомненно, дают ему представление о градации форм той части мира, в котором предстоит ребенку разобраться и овладеть им.

Конечно, гораздо сложнее мир человеческих отношений — мир постоянных и неизбежных конфликтов и сближений. И вот в комнате уже чуть подросших детей я вижу няню, склонившуюся к ребенку, в результате какого-то конфликта со сверстниками удалившемуся от них. Няня старается понять, что случилось, успокоить его, уладить ссору и вернуть его в круг сверстников. Ее внимание к обиженному ребенку



Шпульница. 1930



У станка. 1930

столь трогательно и душевно, что в моем изображении ее называли мамой, но это не мама — это именно няня, и ее задача — вернуть ребенка в его коллектив. Пластичность этой сцены, склоненность няни к упорному бунтарю давали очень большой материал для изображения.

Есть и другой вариант «Внимания», но это уже внимание скорее к прибранности ребенка, к аккуратности и нарядности девочки, около которой так пластично присела няня.

Теперь оба эти варианта в Государственном Русском музее.

Очень интересный процесс, обильно дающий материал для познания жизни, представляет передача детей в ясли. Здесь можно высмотреть и накопить такое громадное количество и пластического и психологического материала, что какая-то страница книги познания жизни будет прочтена полностью. Рабочие мадонны чаще всего с грустью расстаются, хотя и не надолго, со своими младенцами, вполне сознавая закономерность и плодотворность этой разлуки. И пластическая красота людей и красота самого процесса передачи детей в ясли может послужить большой темой для выражения положительных изменений в нашей действительности.

В ту пору Меланжевый комбинат был уже окружен поселком из маленьких домиков для рабочих семей. Может быть, внешне они мало отличались от тех рабочих домиков, которыми окружали свои предприятия хитрейшие из фабрикантов, но смысл этого города был уже совершенно иной.

Нас возили туда паровозы.

Я страстно любил беспокойную и соответственно размеренную звонками, гудками, свистками жизнь железных дорог, жизнь, идущую под аккомпанемент вагонных колес, мощных вздохов паровозов с тимпанными звуками буферов. Всякая дорога — и особенно железная дорога — изменяет содержание жизни едущего (тогда еще не было авиалиний) и потому навевает мысли об изменениях жизни и о новой жизни.

С самого раннего детства я любил паровозы, их технику, их «пастбища» на станциях, где они отдыхали, подновлялись и готовились к новым пробегам.

Я особенно любил пассажирские паровозы с огромными двухметровыми колесами, окрашенными ярко-красным цветом.

Я любовался этим гигантским стальным конем на остановках, когда он грузился дровами или пил воду, шипя и вздрагивая от полноты дыхания и жажды движения, и той безудержной радостью, когда после звонков и гудков, испустив глубочайшие вздохи, он медленно, но мощно рванется вперед, чтобы исчезнуть за поворотом или в голубой дымке далеких далей.

Я мечтал написать поэму о паровозе. Без жеребенка. С жеребенком уже написал великолепную поэму Есенин. Я хотел написать поэму о паровозе и о людях, его построивших и управляющих им. Обстоятельства сложились так, что я смог написать лишь эскиз этой поэмы. Это небольшой холст, но все же это был этап в моем творческом труде, и в нем отразился также некий этап нашей истории, когда после



В яслях (Утро). 1930

разрушений, нанесенных войной империалистической и войной гражданской, после разрухи восстанавливался транспорт нашей страны, и эти огнедышащие гиганты, эти пожиратели пространства получали новую жизнь.

Образовавшийся к этому времени Изогиз помог мне материально и репродуцировал эту небольшую картину «Ремонт паровоза», которая, хотя и находится до сих пор у меня в мастерской, но уже репродуцирована во многих изданиях многими тиражами.

Композиционный строй этой небольшой картины не имеет планов. Она вся — первый план.

Рабочий, квалифицированный мастер устраняет неполадку в золотниках над цилиндром. Молодой рабочий, лежа на мостике, помогает ему. Другой рабочий, «культурник», укрепляет на перилах мостика плакат-лозунг. Четвертый, стоящий спиной, приводит в порядок детали цилиндра. В глубине сложного механизма видна фигура еще одного рабочего, обследующего исправность деталей. Все движения работающих людей, их ритмы и движения конструкций машины располагаются в единой плоскости.

Ткацкий цех. 1929





Ясли. Внимание к ребенку. 1930



Передача детей в ясли. 1930

Примерно такова же судьба другой небольшой картины на очень большую тему, тему «Приезд Владимира Ильича Ленина в Петроград в апреле 1917 года». Это тоже эскиз, размером всего около квадратного метра, но на основе этого эскиза, спустя сорок лет, я сделал большую картину, которая была экспонирована на Всесоюзной, посвященной столетию со дня рождения Владимира Ильича Ленина, выставке.

Этот эскиз также неоднократно репродуцировался и в больших и в малых размерах, и в больших и в малых тиражах. Несколько раз, увеличенный до гигантских размеров, он служил оформлением Октябрьских праздников.

Эскиз находится теперь в Государственной картинной галерее Казахской ССР в Алма-Ате.

Мне придется вернуться к нему, когда речь пойдет о разработке эскиза в большую картину к выставке, посвященной столетию со дня рождения В. И. Ленина. Эта картина своими размерами входит в полиптих, который можно было бы назвать «Ленин и люди революции». Может быть, справедливее было бы назвать «Ленин и народ». Люди революции — это та часть народа, которая активно включилась в дело революции, в дело утверждения власти народа на основе ленинских принципов. Лично для меня смысл термина «люди революции» состоит в том, что напряженнейший отбор типажа в эту картину происходил с учетом образов, которые запечатлелись в душе и в памяти в те огненные дни, свидетелем которых я был, как образы активных творцов революции. В этой небольшой эскизной картине образы людей устанавливались суммарно на основе живых и неугасающих впечатлений. Следует сказать, что потом мною была проделана очень большая работа по восстановлению этих образов. Я мог это сделать, так как был непосредственным свидетелем многих дней революции, начиная с первых февральских дней. Композиция многофигурна. Стремясь выразить связь В. И. Ленина и народа, я не заботился о сокращении количества изображаемых людей. Содержание картины — основной смысл деятельности В. И. Ленина, его связь с массами, единство миллионов, и, мне думается, здесь неуместен показ масс немногими фигурами. Если вам покажут море в иллюминатор, вы, может быть, увидете хорошую волну, но море вы увидете только тогда, когда выйдете на палубу, на встречу с морем.

Меня интересовала связь В. И. Ленина с народом как связь вождя революции с людьми революции, с народными массами, ибо революция возможна и закономерна только тогда, когда она выражает волю народных масс.

Я игнорирую попытки некоторых утверждать, что мною взята поза В. И. Ленина с протянутой к народу и чуть приподнятой рукой, как на некоторых фотографиях. Не в фотографиях тут дело и не в недостатке фантазии художника, а в том внутреннем зове, в том внутреннем порыве, которым вызывается этот жест В. И. Ленина, впервые встретившегося с этой массой революционного народа, так ждавшего своего вождя. Ведь В. И. Ленин тоже ждал этой встречи — именно она откры-



Материнство (Е. П. Самохвалова с дочерью). 1930—1932

Работница в синем халате. 1930





Освоение трактора. 1930—1932

вала пути для осуществления его замыслов, его мечты о грядущем коммунистическом обществе. И не только его мечты — мечты всех лучших умов человечества. Долг призывал его стать вождем и начинателем этого великого дела в своей стране.

Женщины-работницы активно участвовали в революционном движении.

Да, с революцией женщина, уже глубоко вошедшая в ряды рабочих-пролетариев, впервые получила все права активного деятеля.

В конечном варианте картины эта мысль наиболее полно выражена и эмоционально и пластически. Узлы рук, держащих древки лозунгов, передают ту взволнованность, которую должна нести правая группа композиции.

С броневика В. И. Ленин произносит речь, обращенную к встречающему его народу.

Начинается рассвет. Прожектора, прорезая небо, освещают народные массы.

Композицию я строил так, чтобы она выражала смысл этого великого события.

В будущем я рассчитывал вернуться к этой теме в ее окончательной формулировке.



В приволжских степях. 1934



Ремонт паровоза. 1931

Коммуна «Ленинский путь»

Мы живем в годы, когда созданные руками людей спутники облетают Землю, когда наш вымпел заброшен на Венеру, когда мы фотографируем поверхность Луны и изучаем ее почву, а в памяти с тем большей ясностью встают годы строительства основ нашей жизни и люди, отдававшие себя целиком созданию этих основ.

Творческие командировки писателей и художников влекли их к гигантам социалистической стройки, в места, на которые направлено особое внимание партии и правительства и где с наибольшей полнотой проявлены технические достижения и творческий энтузиазм масс.

Но были и такие места социалистической стройки, где равнялись по гигантам.

Здесь наибольшего напряжения достигает творческая инициатива строителей. Борьба принимает острейшие формы. Здесь закалка в преодолении трудностей приобретается на всю жизнь.

Чтобы творить в ритме строительства нового, нам, художникам, нужно было жадно всматриваться в черты этого нового. И мы шли на новостройки, на фабрики и заводы, в шахты и на новую, освобожденную от власти помещиков землю, чтобы встретить там самих строителей нового, чтобы воспринять их черты и средствами нашего искусства на века сохранить их как пример героического подвига.

Моя вторая и третья поездки были именно в такое место социалистического строительства — в деревню, в коммуну «Ленинский путь».

Коммуна эта — пример социалистической перестройки хозяйства нашей страны.

Поселок Бежаницы — административный центр района.

Это сплошной посад советских учреждений с кипучей жизнью.

В направлении к станции железной дороги — МТС.

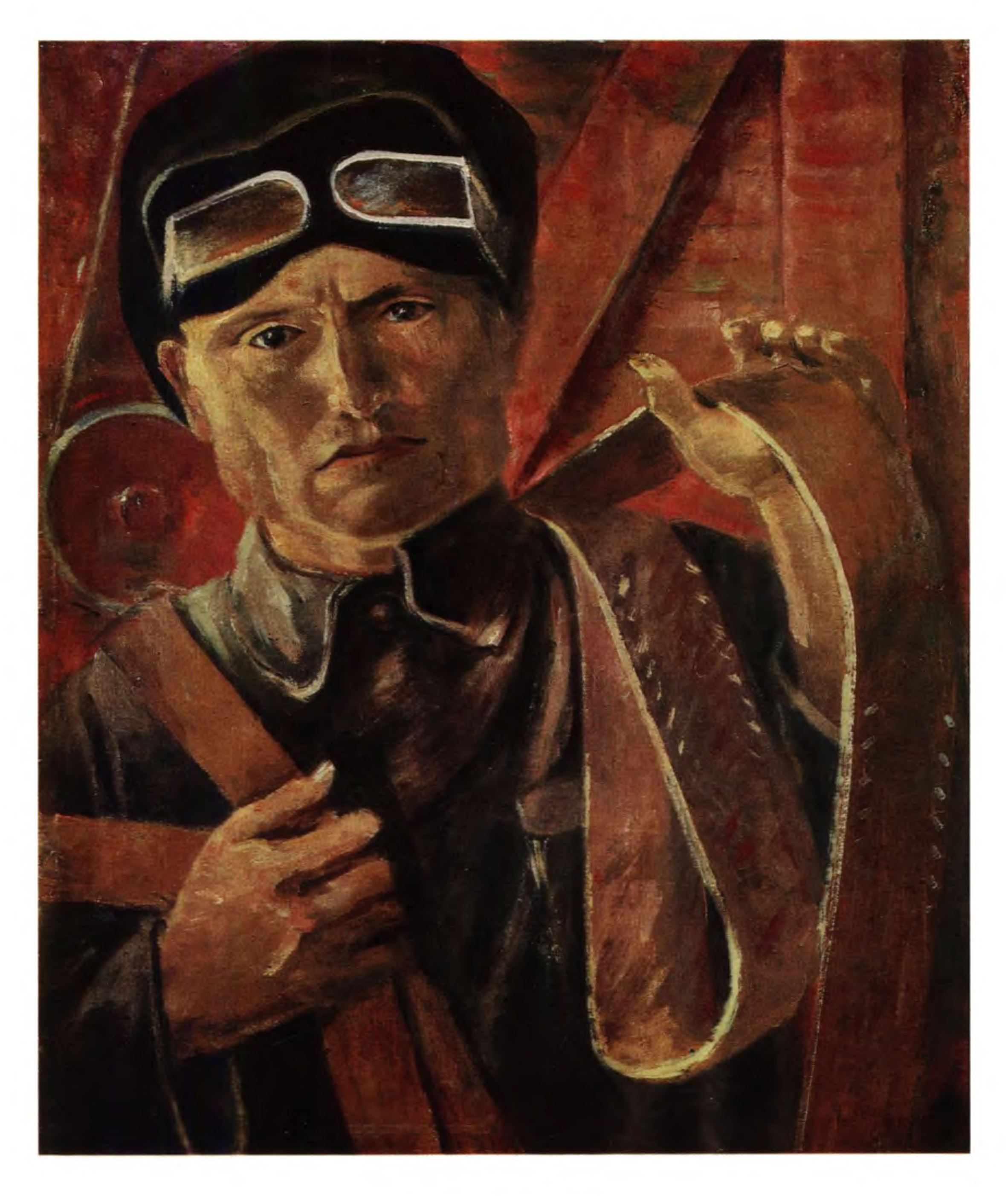
В километре к юго-востоку — ШКМ — школа колхозной молодежи.

В километре к востоку — коммуна.

А вокруг ряд колхозов, и в разных местах понатыканы хутора. В них анахоретами заточились закоренелые единоличники и, как сычи, подолгу смотрят из-за заборов и изгородей — что делается.

Я направил свои шаги в коммуну и там сразу же увидел тех людей, которых искал.

Ткачев... Я уже знал, что он председатель коммуны, уже беседовал с ним и уже получил его приветственное одобрение моему намерению в портретах коммунаров, зарисовках их трудовых дней дать образ нового явления в нашей жизни, в том инициативном, горячем строительстве социалистических форм бытия, которое развернулось после того, как утихли бои гражданской войны и восстановились основы трудового быта. Ткачев очень походил на вожака этого великого дела, но в тот день я впервые видел его таким, похожим скорее на командира партизанского отряда. На коне, возбужденный, не узнающий меня, напряженным взглядом командующего всматривается он в дали, как бы озирая поле битвы. С ним был его помощник. Тоже на коне. Оба коня, цокая копытами, перескакивали с бугра на бугор. И в этом цо-



Портрет председателя коммуны Матвея Дмитриевича Ткачева. 1931—1932

каньи слышалась музыка гражданской войны. Давно ли? А уже новая жизнь бьет ключом.

Они скрылись за деревьями старинной аллеи берез и лип, которая шла к коммуне от поселка Бежаницы. На минуту появились вновь, объезжая только что уроненное бурей дерево, и за ним исчезли надолго. Об этой аллее хочется сказать несколько слов. Ведь по ней хаживал Пушкин. Так говорят. Посредине пути лежит огромный камень, выдолбленный так, что образовался солидный диван из гранита. Говорят, на этом гранитном диване сиживал Пушкин.

Аллея шла на подъем к въезду в бывшее имение Философова. Буря народного гнева смела с лица земли помещичий дом, но надворные строения остались. В них и разместились первые коммунары. Новые строения коммуны начали разрастаться на территории бывшего имения в преддверии великолепного парка с прудами, солнечными полянами и тенистыми уголками, как бы созданными для беззаботной жизни,— на самом деле пока они только скрывали от глаз постороннего человека всю напряженную сутолоку повседневного трудового быта. Я написал небольшую картину «Утро коммуны». В предрассветный час под высокими парковыми деревьями в торопливой напряженности собирались на поля коммунары, впрягая своих коней в бороны или сеялки. Скользящий по земле первый луч раннего летнего солнца сообщает всему этому какой-то непередаваемый пафос — пафос трудовой встречи с солнцем. Победа за ними, за этими тружениками земли. Разбушевавшаяся вчера стихия не причинила разрушительного вреда.

Два всадника устало, но уверенно возвращались в коммуну.

В наступившей ночи упорно тарахтел трактор.

Огромные, округлые, чуть холмящиеся земли коммуны. В три смены неутомимая машина вспахивала их, подготовляла к севу под озимые.

Спала вселенная, спали люди и звери, и птицы, но не спал трактор, звук его мотора был единственным в ночи. И так всю ночь. Спала коммуна. Тем здоровым, заслуженным сном устроенности и законности отдыха, который приходит в результате достигнутого.

А ведь это пришло не сразу. Хотя история коммуны исчисляется всего несколькими годами.

Сведения об истории коммуны передал мне коммунар, член ВКП(б) Голубев в своем письме. Это была история. И в ней были тяжелые моменты, когда еще не окрепшей организации угрожал развал и гибель посевов.

История коммуны связывалась с общей историей народного хозяйства в период коллективизации. То разрасталась коммуна до громадных размеров, то сжималась, очищаясь от паразитических элементов, лодырей, хищнически относившихся к народному достоянию и коллективному труду.

Усилиями образовавшейся в коммуне ячейки ВКП(б), куда входили Ткачев, Голубев и другие преданные делу коммунисты, жизнь в коммуне довольно быстро была направлена на верный, ленинский путь прогрессивного развития. И если год назад коммуна едва справилась со своими обязательствами, то в 1931 году ликвидированы были все



Портрет маслодела Марии Ивановны Голубевой. 1931—1932

долги и перевыполнены все обязательства, оплата труда выросла вдвое, и коммуна зажила полнокровной жизнью. Возведен был целый ряд новых строений, образовался театральный кружок, и собственными силами коммуны ставили спектакль за спектаклем. Улучшался личный быт коммунаров. Образовались детские ясли. На дворе появилась огромная красная молотилка, которую приводил в движение трактор.

Самое трудное — приступить к работе. И самое важное — узаконить труд художника в атмосфере ударной летней работы колхоза.

А самым тяжелым фактором в этом моменте является то, что в труд художника входит напряженное всматривание, то есть кажущийся досуг.

Преодолевая всяческую неловкость, я неотступно бродил за людьми, которые меня интересовали.

А старик, у которого я жил, приветствовал меня заявлением: «Ты ни черта не делаешь, ты — лодырь».

Меня больше всего интересовал человек — активный участник социалистической стройки. А если художник задался целью изображать такого человека на рабочем ходу, он неизбежно вынужден раскрыть свой трудовой процесс.

И здесь первые ошибки и первый неверный шаг могут повести на срыв всю работу.

Риск — это ощущение начала работы.

Я начал с председателя не ради его ранга, а ради его характерного четкого облика.

В отдельные моменты я проклинал себя за то, что рано взялся за кисть. Казалось, лучше слыть лодырем, чем так рисковать.

Но так или иначе, я подошел к какому-то концу.

Время показывало, что необходимо прекратить работу. Чтобы успокоить себя и других, я заявляю, что это только начало, что надо еще трудиться.

Но председатель доволен: находит и сходство, и выражение, а мой старик забирает назад своего «лодыря» и выражает свою похвалу совершенно непечатно.

Какое-то достижение есть. Право на вклинивание труда художника в общий труд данного коллектива завоевано.

Но это далеко не все.

Первый портрет должен быть подвергнут самому строгому суду. Правильно ли применено оружие профессии художника живописца, что нужно удержать и что отбросить в дальнейшей работе?

Сколько умел, я учел недостатки этого этюда. Но он с полной ясностью определил мой дальнейший путь создания серии портретов коммунаров.

В этих портретах я стремился уже с большей ясностью определить цветовое задание, выбирая тот или иной цветовой максимум, определявший в моем сознании трактуемый образ. Этот же цветовой максимум определял и цветовую индивидуальность каждого портрета-этюда.

Условия работы были таковы, что непосредственно с натуры я имел возможность писать не более двух часов. Другими словами, в обеденный перерыв коммуны. К этим двум часам нужно было здорово под-



Портрет партшколовца Сидорова. 1931—1932

готовиться. А в день, когда по уговору была назначена работа, я бывал вынужден буквально поститься своеобразным постом ничегонеделания. Воздерживался даже от впечатлений. Необходимо было сохранить свежими силы для короткого участка работы. И когда он наступал — бывали тяжелые случаи.

Бывало, что образ, четко уясненный в процессе наблюдения, вдруг потухал в натуре, явившейся для позирования. Нужно было много времени и труда, чтобы снова поднять его или, по крайней мере, приблизить к уже сложившемуся представлению. Иногда это так и не удавалось.

Мне кажется, причины этого явления двусторонни. Иногда виноват художник — он или ошибся в своих наблюдениях, или по недостатку опыта не в состоянии соответственно задаче «поставить» натуру. Но иногда натура, смутившись в неожиданной обстановке, утрачивает все характеристические черты или, что еще хуже, проявляет свою личную инициативу в направлении, противоречащем задаче художника (например — побреется или причешется до неузнаваемости).

Я говорю об этом потому, что, как мне кажется, это есть наши производственные трудности, общие для всех художников в подобной работе.

Возле голубой ручной веялки я познакомился с трактористом Гавриловым. Он просматривал машины, подготовлял их к предстоящей в ближайшем будущем обработке урожая. Здесь я и написал его портрет.

Подростки — и девочки, и мальчики — с одинаковым энтузиазмом изучали, осваивали тракторы в те немногие минуты, когда они были свободны.

Среди коммунаров было немало молодежи, комсомольцев. Здоровый и крепкий партшколовец Сидоров особенно понравился мне. Я написал его портрет. Сейчас этот портрет находится в Государственной Третьяковской галерее. Я написал его как-то легко, сразу. Может быть, потому, что долго и много наблюдал Сидорова в работе. Именно наблюдения в работе, то есть в жизни, дают возможность уловить те грани, из которых складывается образ. В той реалистической концепции, которая выработалась у человечества в вековой истории живописи, процесс писания с натуры является обязательным фактором. Но если он превращается в процесс простого, хотя бы и тщательного списывания, то непременно вступает в силу его обратная сторона — утрата образа. Позируя, человек потухает. И художнику стоит больших усилий вернуть его в состояние, увиденное в жизни. Так или иначе, но применить эти усилия необходимо, или получается «не то». А если эти усилия будут велики и, перейдя какую-то грань в нашем рабочем процессе, начнут отбирать и переносить на себя чисто творческую профессиональную энергию — художник терпит неудачу.

Поэтому, приглашая человека позировать, я уже должен был знать его и твердо знать, чего я от него хочу.

Но для этого нужно много наблюдать.

И я ходил и присматривался к каждому коммунару, пока концепция портрета не приобрела, на мой взгляд, исчерпывающей ясности.



Портрет полевой работницы Анны Ульяновой. 1931—1932

Ткачев Матвей Дмитриевич — одна из самых ярких фигур коммуны. Я снова возвращался к нему. Мужественный, волевой, опытный партиец и прекрасный хозяин, он брался за любую работу в коммуне. Я видел, как он оснащал комплекс молотилки и трактора (в те времена еще не было комбайнов), как он опускал в люк молотилки снопы спелой ржи. Кормил, строго соблюдая очередь, коровий молодняк и проводил общие собрания коммунаров. И даже однажды играл главную роль в каком-то самодеятельном спектакле. И выглядел подлинным романтическим командиром, верхом на коне объезжая свои раздольные поля.

Я писал его раза три.

Очень трудно было внести в портрет все эти черты его широкой, богатой натуры. Он сидел и рассказывал мне о делах и жизни коммуны, которую возглавлял. Пожалуй, он меньше, чем кто-либо другой, был приспособлен к позированию, но увлекавшая его беседа помогала делу.

Очень ладно сложилась работа над портретом молодой девушки Марии Голубевой [1]. Я много раз видел ее проходившей по полям и тропам парка коммуны. Босая, в белом простом платьице, она шла по берегу озера, отражаясь в нем, и, казалось, была сродни всему этому миру, в котором жила. Но особенно конкретно очертился ее образ, когда я увидел ее на работе, среди белых стен, где стояли станки, изготовлявшие сливочное масло, и в руках ее мелькала стеклянная пробирка. Я написал ее такой. Теперь этот портрет в Государственной Третьяковской галерее.

Полевые работницы Федорова и Егорова, как мне казалось, в новой исторической обстановке сохранили поэтические черты той классической русской женщины-крестьянки, которая была воспета и Пушкиным и Некрасовым.

Находящийся в Государственном Русском музее портрет полевой работницы Анны Ульяновой, порывистой комсомолки, беспокойной и неутомимой, в известной степени завершает цикл.

И еще два портрета коммунаров старшего поколения — конюх Ульянов и кузнец Афанасий Степанов.

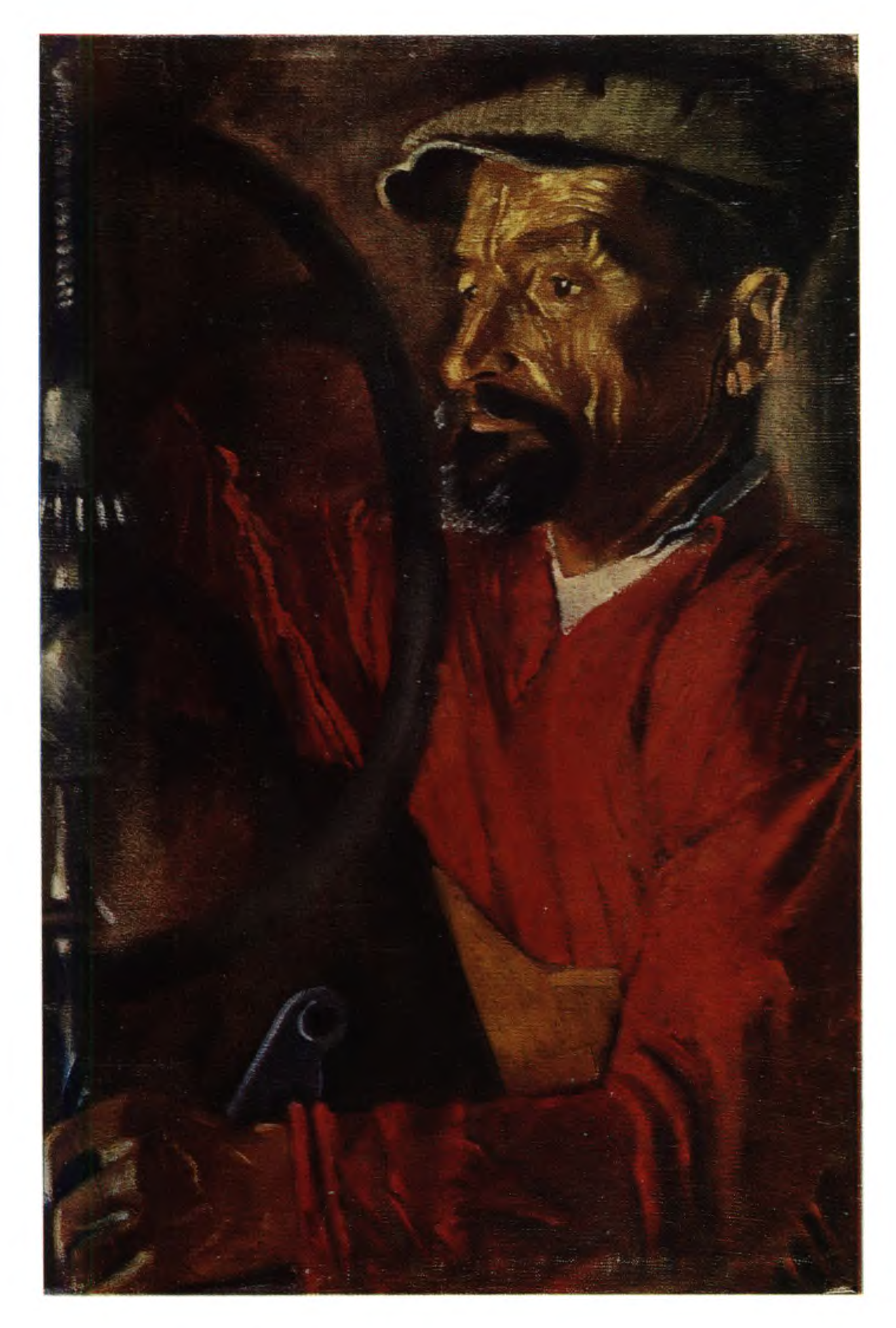
Ульянов принес в коммуну свой опыт обращения с животными и стал заведующим фермой, а Степанов взял на себя заботу о ремонте всех сельскохозяйственных машин коммуны.

Этот цикл из девяти портретов экспонировался в Ленинграде на художественной выставке, посвященной пятнадцатой годовщине Октября, в 1932 году и в Москве в 1933 году.

В 1934 году часть этого цикла экспонировалась на Международной выставке в Венеции. Зрители и критика Италии весьма доброжелательно встретили эти портреты «героев социалистических полей». Портрет «Полевые работницы» был приобретен в музей Венеции.

---

[1] В 1963 году ко мне на выставку пришла Мария Голубева с дочерьми и сестрой. И здесь я узнал о трагической гибели Ткачева и почти всех мужчин коммуны в годы Великой Отечественной войны. Погиб и ее отец, один из активнейших тружеников коммуны.



Портрет кузнеца Степанова. 1931—1932



Бык Мишка. 1931—1932

Во время командировки в коммуну «Ленинский путь», где работал два лета, я сделал несколько акварельных пейзажей. Часть их погибла в период блокады Ленинграда. Очень жалею об одной акварели — «Ночная смена трактористов». Первые проблески утра на горизонте. Там продолжает работать трактор, а к дороге, к переднему плану, по вспаханному полю идет одинокая фигура сменного тракториста.

Поля коммуны стелются по холмам. Холмы, как океанские волны. Работа то в глубине, то на гребнях. От этого поля то пустынны, то вдруг населены. Постоянно меняют цвет и фактуру поверхности. Только что лоснились ровной густой щетиной ржи, а через некоторое время зафактурились кочками суслонов.

Я не пейзажист. За эти годы я написал всего несколько пейзажей. Но богатство, разнообразие и необычайная жизнь нового пейзажа, пейзажа поверхности больших масштабов заставили меня призадуматься.

У меня не было ни опыта, ни выработанных изобразительных средств, ни времени, чтобы поднять вопрос во всей полноте. Но для себя я попытался разобраться в его элементах, поразивших меня.

Чтобы на каждом кусочке холста сопоставить возможно наибольшее количество формирующих данный пейзаж факторов, я прибегнул к их сближению, к некоторому сокращению масштабов пространства.



Девушка с граблями. 1930—1932



У тракторной молотилки. 1930—1932



У стога (Сеноуборка). 1930—1932



В свинарнике (Свинарка). 1930—1932



В кухне. 1930—1932

Эта умышленная «ошибка» дала мне возможность в короткий срок найти достаточное количество зацепок для будущей работы в пейзаже.

Задача художника — дать живописную форму новому, по-новому волнующему содержанию и настроению нашего пейзажа.

Пейзаж — место действия льнотеребилки, жнейки, сеялки, древнего серпа и косы. А больше всего поражали люди.

Факт включения в человеческий труд новейших машин на глазах изменял человека, изменяя характер переживаемых им напряжений. В новой системе социалистического труда машина делает свое дело.

Среди сохранившихся акварелей — наступающая ночь, на фоне тревожного закатного неба прикованный цепью на холме бык Мишка испускает вопль о своем одиночестве.

Я написал и «портрет» этого мощного ассирийского быка.

Я сделал еще несколько рисунков, изображающих трудовую жизнь коммуны: сеноуборка, уборка соломы после обмолота, молодежь на работе, свинарка с маленьким поросенком и две коммунарки за чисткой картофеля в кухне. Здесь изображена «Мама Шура» — мать Марии Голубевой и ее молодая помощница — украинка.

Дед — хозяин избы, в которой я жил, упрямый единоличник, оказался любителем искусств. Он показывал мою работу всем своим гостям, соседям и знакомым и при мне, и без меня. Я прощал ему это ради его совершенно искренней любви к живописи.

Этот дед против воли оказался агитатором за колхозы.

Дело в том, что к нему обращались за протекцией «нельзя ли срисоваться?» Он резко осаживал:

— А не буде.

— Ну? — удивлялся проситель и предлагал:

— А ежели сметанки?

— А не бере, — говорил дед. — Ему Совет платит. Вот пойдешь в коммуну, тогда буде, не пойдешь — и так складен. Во, брат, как нонеча.

Когда начался обмолот, тогда я увидел этот исполненный подлинного пафоса трудовой коллективный процесс, вовлекавший всех, объединявший всех закономерностью ритмов труда каждого участника.

Этот процесс, требовавший чрезвычайной слаженности, воспитывал в участниках сознание ответственности за каждое движение, подобно тому, как каждый музыкант в симфоническом оркестре ответственен за чистоту исполнения. И в душе художника возникала дерзкая мысль об огромной фреске, в которой вот так, симфонически, воспеть бы труд нового, социалистического коллектива.

Я рисовал без конца. В этой фреске столько мелодий, связанных с образами участников! И все эти мелодии отдельных фигур единым ритмом сливались в одно полифоническое целое.

Здесь здоровый, мощный механик у трактора, стройная женщина у ручной голубой веялки, за ней опытный старик, определяющий чистоту выпускаемого зерна. Дальше группа у красной молотилки. Молодые здоровые парни подбрасывают полноценные снопы зрелой ржи на верхнюю площадку молотилки. Там их подлавливают и кто-то, похо-



Полевые работники — комсомольцы. 1931—1932



Полевые работницы. 1931—1932.

жий на Ткачева, опускает сноп в глубину машины. Сноп проходит сквозь механизмы машины, отдает зерно, и отделенная солома выбрасывается с другой стороны. Тоненькая стройная девочка с граблями относит в сторону пелу. Основной отход — солому — забирает и строит из нее целую гору группа людей с вилами. А в глубине видно, как машина и кони коммуны «Ленинский путь» отвозят законную часть урожая государству.

Коммунары с большим уважением относились к труду художника. Вспоминается такой эпизод.

Один старый коммунар нередко и надолго останавливался около меня, если, возвращаясь с поля, находил меня за работой над каким-нибудь портретом. Однажды он, поднимаясь с пенька, на который присел, некоторое время молча смотрел, как я работаю, и промолвил следующее:



Портрет председателя коммуны Матвея Дмитриевича Ткачева с женой и дочерью. 1931—1932

— Ты бог — ты людей делаешь,— и, помолчав немного, добавил: — Да, но я тоже бог — я хлеб для людей делаю.

Совсем недавно обнаружена моя работа этого периода.

На этом портрете изображена семья Ткачевых: Матвей Дмитриевич, его жена Анна Николаевна, также деятельный член коммуны, и их дочь, тогда еще маленькая девочка. Девочка маленькая, но смотрит по-умному, особенным взглядом.

В свой второй приезд в коммуну «Ленинский путь» я нашел приют в этой семье Ткачевых и в знак благодарности написал их портрет.

Судьба этого портрета связана с судьбой нашей Родины. Дикое нашествие фашистских войск раздавило и снесло с лица земли строения коммуны.

Ткачев и другие коммунисты ушли к партизанам. Их семьи ушли в партизанский край.

Портрет с некоторыми другими вещами был зарыт в землю.

Найден он уже на пепелище коммуны, после того как пролежал в земле несколько лет.

Никого из коммунаров-мужчин не осталось в живых.

Вдова Ткачева, Анна Николаевна, нашла в земле комок, узнала в нем портрет семьи, вымыла его чуть ли не слезами своими и сохранила как драгоценную память о прошлом.

Портрет почернел, выглядит, как древний, но сквозь эту патину бедствий и времени сохранился свет живых взглядов Матвея Дмитриевича, Анны Николаевны и их маленькой дочери.

Вот эта девочка тех времен—ныне известный ленинградский хирург, кандидат медицинских наук Лидия Матвеевна Ткачева-Рабкова и принесла мне этот портрет.

Графика (книжная)

В графике есть такие соблазняющие формы решений, что вряд ли кто может устоять против них. Не имея ни материалов, ни инструментов, лицом к лицу с громадными, великолепными станками, сейчас, может быть, уже устаревшими, но в те времена покрытыми инеем неприступности, я делал гравюры столь примитивным способом, что он вряд ли мог быть применен сколько-нибудь разумными и опытными людьми. Я складывал два слоя картона и вырезал верхний слой перочинным ножом. Гравюра получалась очень примитивная и грубая, но все же можно было ее печатать. Потом, убедившись в бесперспективности этого способа, я оставил его и не возвращался к нему никогда.

В 1922 году мне было предложено принять участие в литературном альманахе, издававшемся частным образом.

Альманах назывался «Город». Печатался там ряд других современных писателей и поэтов.

Я сделал обложку этого альманаха и три заставки. Две из них пошли в печать, а третья, на мой взгляд, наиболее трогательная и современная, не сохранилась. Там была изображена девушка у буржуйки. Книга упала и лежит на полу, у ее ног, а в руках у нее перо.

Мне было очень приятно участие в сообществе моих современников в этом журнале. Я постарался найти, как мне казалось, современные формы графического выражения. Думалось, что эта небольшая работа открывает мне дорогу для продолжения. Я расхрабрился и пошел в Государственное издательство. Возглавлял его в Ленинграде тогда Ионов. Этот Ионов принимал деятельное участие в работе В. А. Синайского над памятником Лассалю. Я не могу сказать, что я загорелся надеждами. Эти надежды чуть теплились, но нужно было вступать в жизнь, и я сунул через стол этому Ионову уже вышедший тогда альманах. Он даже не стал смотреть. Вскипел, как самовар, и громогласно «приветствовал» меня, примерно, такими словами:

— Не смейте приходить сюда и показывать мне этот хлам! — и сунул мне альманах обратно.

Тем временем я выяснил в беседах с товарищами, что мне не следовало ходить к Ионову, а надо было просто пойти к заведующему графическим отделом Госиздата Э. Ф. Голлербаху.

Я так и поступил. Оказывается, Голлербах уже думал обо мне и даже искал меня. Дело в том, что он написал книгу о русском и советском фарфоре и предлагал поместить в этой книге репродукции «Швеи» и чашки. Я сказал ему, что не отказался бы от графических работ, и получил предложение сделать несколько обложек. Из них помню обложку к собранию сочинений Эптона Синклера. Отсюда я попал каким-то образом к В. В. Лебедеву в Детгиз, который находился в том же четвертом этаже «дома под глобусом».

Ему я показал и альманах, и фотографию с «Швеи» и чашки. Он сказал, что со мною интересно работать, и что-то мне предложил.

Это было уже в 1924 году, после наводнения.

Я к этому времени делал агитплакаты и уже создал ряд живописных работ — образов советской женщины. Один из плакатов, к сожалению, не будучи напечатанным, был направлен на Международную выставку в Париж вместе с рядом других плакатов, экспонировался в разделе «Искусство улицы». Оригинал не сохранился, фотографий вовремя сделано не было и до сих пор неизвестно, где находится экспозиционный материал. Я говорю об этом потому, что за другой плакат, молодежный, мне была присуждена золотая медаль, а я считал тот, который не сохранился, лучшим. Он изображал рабочего и работницу, идущих прямо на зрителя и несущих лозунг.

Цветовой строй этих плакатов один: холодный, относительно темный фон. Холодновато-красный цвет в свету и горячий красный в тени.

Ряд вариаций этих тонов давал какие-то новые сочетания.

К 10-й годовщине Октября я сделал совершенно другой плакат, посвященный советской женщине.

Это плакат многоцветный, и светотеневые эффекты не применялись в нем. На белом фоне графически просто, линией изображались те стороны новой жизни, в которых женщины принимали наибольшее участие.

В Детгизе я встретился с людьми, которые с пламенной энергией и увлечением участвовали в создании детской книги. Они организовали неповторимый творческий коллектив писателей и художников, вошедший в историю нашей литературы. Главой и вдохновителем этого содружества был, несомненно, Самуил Яковлевич Маршак.

Мне хочется рассказать об этом просто, по-человечески. Рассказы о ленинградском Детгизе иногда искажают суть бытия этого творческого коллектива настолько, что порой это граничит с самой карикатурой. Огорчает, что Корней Иванович Чуковский умалчивал о тех творческих разногласиях, которые существовали между ним и Маршаком, этими двумя замечательными людьми, и которые отнюдь не мешали ни тому, ни другому.

Маршак, на мой взгляд, лучший редактор, с которым мне пришлось встретиться в жизни, не только потому, что он великолепно знал язык во всех фазах. Он знал язык народный, его ритмику в лучших проявлениях фольклора, знал язык городского фольклора, язык шарманщиков, понимал язык самобытный, язык, вызванный пережитым и переживаемым. Он улавливал ту зыбь языка, тот его горизонт, на котором происходило словотворчество, словорождение, и радовался



«По морям, морям, морям». Плакат. 1920-е гг.



Да здравствует комсомол! На смену старшим молодая рать идет.
Эскиз плаката. 1924



Рабочих и Ленина соединила в своем пороховом дыму революция 1905 г.
Плакат. 1926



Молодежь, иди в соцсоревнование и ударничество! Плакат. 1928

этому новорожденному слову, пусть еще слову-младенцу, иногда еще хлипкому, но закономерному в комплексе бытия.

Маршак лучший редактор и потому, что угадывал творческие побуждения в первых порывах к творчеству еще неопытного писателя, не имеющего профессиональных навыков. Может быть, он иногда ошибался, но понимал, что в литературе профессиональные навыки имеют несколько другое значение, чем в рисунке, живописи, музыке и так далее. Рисовать, писать цветом мы начинаем по-настоящему по «призванию», с какого-то времени после изучения ряда профессиональных действий. Выражать же мысль словом и объясняться со старшими и младшими словом мы начинаем с самых малых лет, и слово как более действенное средство выражения и общения постоянно, даже у не имеющих зова к литературному творчеству, имеет основное значение средства общения. Мы говорим все время и никогда не расстаемся со словом. И Самуил Яковлевич понимал, что темперамент человека может независимо от опыта внести новое слововыражение, и он был приветлив к новичкам.

Таким неожиданным товарищем оказался и я.

В стенограмме, опубликованной в № 9 «Нового мира» за 1969 год, С. Я. Маршак рассказывает, как он нашел у себя на столе рукопись моего первого стихового рассказа «В лагерь». Он всегда вспоминал, как «Медный всадник прыгнул через палисадник». Рассказ обо мне Маршак заканчивает выводом, что во мне таятся богатейшие залежи поэтического дара. Помню, как Самуил Яковлевич ловил меня на этаже Детгиза, уводил в укромный уголок и, читая мне свою пьесу «Петрушка иностранец», признавался, что на этого Петрушку вдохновил его мой Пашка Пяткин — лакей, выдававший себя за балетного актера в повести «Наш город». Значит, и я «намагничивал» кое в чем Маршака. А я не намагничивал. Как не намагничивал Асеева Маяковский и меня Б. Житков. Всех нас намагничивало время.

Взяв со стола рукопись, Самуил Яковлевич встретил меня словами: «Написавший это человек очень талантливый, но или очень молодой, или очень неопытный». Я был уже не очень молод, а вот опыта у меня действительно не было. В этом я признался, и мы тут же сели за правку. Правка была плодотворной, все получило музыкальную стройность, но... но об иллюстрациях и о печати и Маршак, и Лебедев молчали. Тогда я пошел в «Радугу» и через некоторое, не слишком большое время, принес Маршаку вышедшую в издательстве «Радуга» книжку с моими иллюстрациями. Маршак был удивлен гораздо больше, чем тогда, когда нашел рукопись на своем столе, и говорил, что не ожидал такого шага с моей стороны. А я мог ему только ответить словами: «А что же мне было делать?»

Тогда приняли решительные меры, и книжечка большим тиражом была вновь издана в Детгизе. Мы чуточку посмеялись. И дело пошло своим чередом.

Может быть, Самуил Яковлевич ждал, что я заговорю сам об издании. Но так или иначе, он был тем, кто собирал молодых и с величайшей «материнской» любовью помогал им научиться «ходить».



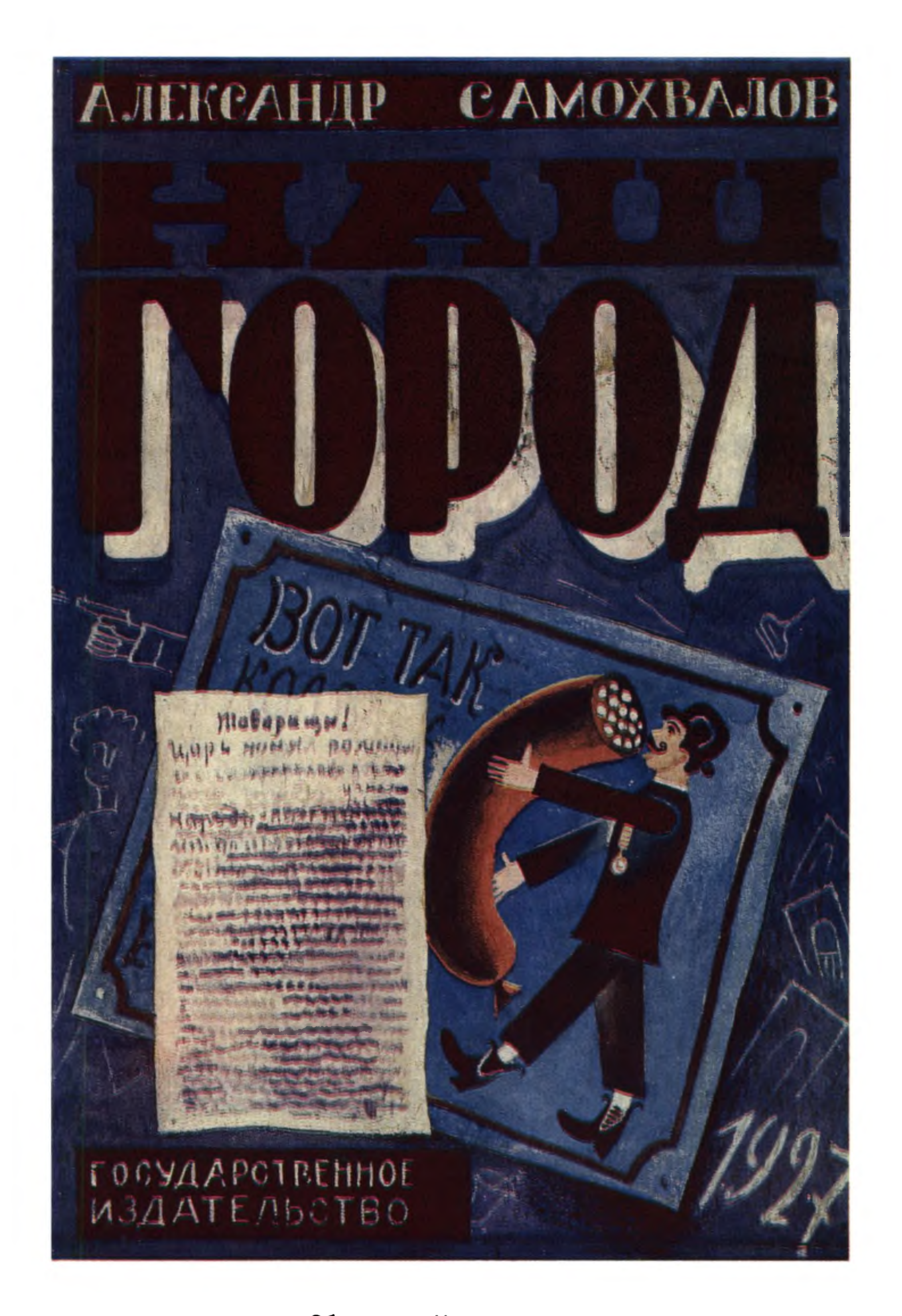
Обложка к детской книжке «В лагерь» А. Н. Самохвалова. 1927

Дружба с Борисом Степановичем Житковым была очень обогащающей в том отношении, что я, не всегда организованный и не всегда добирающийся до реальности фантазер, благодаря этой дружбе подходил к реальности, к осуществлению того, что сам считал вряд ли возможным. Борис Степанович подсказал мне форму сказа. И эта форма оказалась для меня формой, позволяющей мне разрешить очень трудные, почти фантастические задачи. Присутствие автора, его взволнованность, подобно присутствию Пушкина в его романе «Евгений Онегин». Его взволнованность судьбами своих героев, своих современников в романе, который он писал, делала этих его героев живыми и видимыми, и ими переживаемые волнения заставляли и нас переживать с той же остротой ту душевную боль и радость, которые переживал Пушкин.

Татьяна, милая Татьяна!
С тобой теперь я слезы лью...

И Гоголь с его безграничной фантазией: «Случилось великое чудо, стало видно до самого Киева».

Эти мотивы стали для меня руководящими, и мне стало все легко. Я написал повесть «Наш город».



Обложка к «Нашему городу» А. Н. Самохвалова. 1927



Иллюстрация к «Нашему городу» А. Н. Самохвалова. 1927



Иллюстрация к «Нашему городу» А. Н. Самохвалова. 1927



Кем я хочу быть. Иллюстрация в журнале «Советские ребята». 1926

Написал и пришел в Детгиз, чтобы прочесть ее. Были Маршак, Лебедев, Шварц, Олейников, молодая редакторша (я не помню ее фамилии).

Я сидел на подоконнике и читал. Прошел Николай Корнеевич Чуковский и еще кто-то. Потом решили запереть двери, и я одним махом прочитал повесть всю, до конца. Я чувствовал единство взволнованности всех и сам был взволнован. И Пашка, и Юдка, и трое мальчишек, и студентка, про которую говорили дурно, но которую я так любил и за которую страдал, и Турка Ведерников, и Петька, и двое экспроприаторов — Андрей большой и мощный и маленький Иося, и клен, который в самый трагический момент стоял перед глазами и в ужасе махал вправо и влево своими широкими лапками, произвели на всех очень

сильное впечатление. Решено было повесть издать, и мне было поручено иллюстрировать ее. Самуил Яковлевич рассказал обо мне А. М. Горькому и передал мне приглашение Алексея Максимовича прийти, но я не пошел к нему. Маршак, которому Горький в свое время оказал большую и перспективную поддержку, поудивлялся, намекнул даже на недостаточную тактичность моего поведения, а я был застенчив и боялся, что это увлечет меня в сторону, от того, куда меня влекло какой-то внутренней силой. Маршак пытался даже меня уговорить — рассказал о том интересе, который вызвали у Алексея Максимовича мои герои, такие, как Турка Ведерников, Юдка, Пашка и другие. Но я представил себе, каким стесненным я буду чувствовать себя у Горького, и решительно отказался.

Теперь я не очень одобряю это.

Поэзия Блока для меня была ведущей в жизни, но даже к Блоку я пошел бы только теперь, когда у меня выросло какое-то «я», хотя и вовсе не похожее на «Я» Блока, но овеянное его творческим духом.

Но Блока, увы, уже не было.

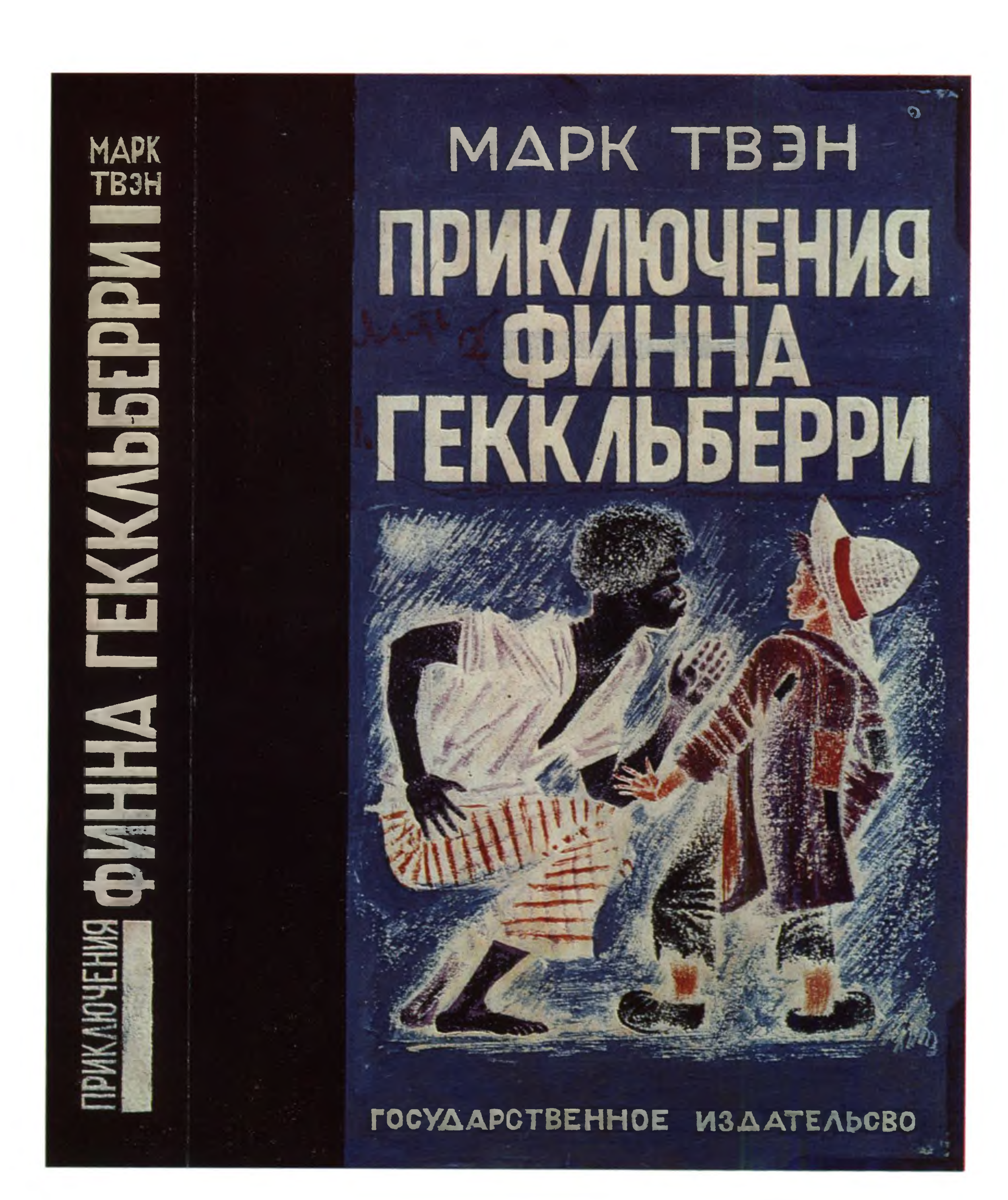
Мой друг Борис Степанович Житков уговорил меня прочитать повесть К. А. Федину и договорился с ним о встрече. Мы встретились за полчаса или за час до назначенного времени и гуляли где-то на Литейном проспекте и болтали о разном, чтобы как-нибудь убить время.

Есть много «убивателей» времени. Я не из их числа. Но здесь я скорбел и действительно против воли убивал время, потому что в те времена я очень уважал Федина за «Города и годы» и не мог отвести себя от мысли: «А как-то он меня встретит?»

В назначенный час позвонили. Федин открыл и провел нас в освещенную комнату без обстановки. Там уже сидели двое — Слонимский и еще какой-то редактор. Федин, не извиняясь, сказал, что минут через пятнадцать — двадцать придет Ольга Форш и тогда придется прекратить чтение, так как они должны заняться вопросом организации нового журнала (названия его я не помню, но это и не важно, потому что организация журнала все равно не состоялась). В душе я выругался, но решил плюнуть и начал читать.

Слушали хорошо. Читающий автор всегда чувствует, как принимается его творение. Но пришла Ольга Форш, я еще раз внутренне выругался. С нею я был уже знаком. И Федин, по-видимому, еще в прихожей сказал ей обо мне. Войдя, она выразила удивление, что встречала меня в совсем другой роли, и уселась в позу для слушания. Я был еще дипломником Академии художеств, когда одновременно с ней отдыхал в санатории Дома ученых в Детском Селе (ныне г. Пушкин). Она сделала жест слушания. Федин мне кивнул, и я начал читать дальше.

Я без передышки прочел все до конца. Все очень понравилось. Поговорили и о Юдке, и о Пашке, и о любви к студентке, и об Андрее, и об Иосе, и о клене, который махал лапами взад и вперед. Решено было напечатать в будущем журнале, но... журнал не состоялся. Мы с Борисом Степановичем прошагали по темному Ленинграду. Я старался воскресить «зазря» убитое время, и оно действительно ожило в маленькой пивнушке за рюмкой водки и куском «тресочки» (почему-то



Обложка к «Приключениям Геккельберри Финна» М. Твена. 1927



Обложка к «Приключениям Тома Сойера» М. Твена. 1927



Обложка к «Ходе» А. Н. Самохвалова. 1927



Обложка к «Рассказам егеря Михал Михалыча» М. М. Пришвина. 1927



Иллюстрация к «Рассказам егеря Михал Михалыча» М. М. Пришвина. 1927



Иллюстрация к «Рассказам егеря Михал Михалыча» М. М. Пришвина. 1927





Иллюстрации к «Озеру-призраку» В. В. Бианки. 1927

Житков так ласково именовал ту тарелку трески, которую нам подали на закуску).

Борис Степанович находил, что все прекрасно и что литература, художественная литература, это — как жизнь, как вторая жизнь, и стоит жить, чтобы писать живую книгу о жизни. Сколько людей будут жить и сколько времени будут они жить этой жизнью, читая эту книгу! Он говорил вдохновенно, и я ему верил, как другу.

Я чувствую, что взялся за решение тяжелой задачи — рассказать о своем творческом пути, а это пути разнодорожья, они шли и по жизни — той прогрессивной строящейся жизни, которую я видел на фабриках и заводах, в коммуне «Ленинский путь» и в Меланжевом комбинате, и по пути книги и книжной графики, связанной с этой книгой.

Я был тогда связан уже с издательством «Academia». М. П. Сокольников, его художественный редактор, наезжал в наши края и оделял обложками, иногда очень интересными. Я сделал переплет и суперобложку к книге «Эпиграмма и сатира», составленной Орловым, затем к книге «Социальный роман Виктора Гюго» и переплет, суперобложку,



Иллюстрация к «Мстительному Худжару» А. Н. Самохвалова. 1929



Иллюстрации к «Мстительному Худжару» А. Н. Самохвалова. 1929







Иллюстрации к детской книжке «Путь в Сиаб, или Хамед, Мамед и осел»
А. Н. Самохвалова. 1928

титул и шмуцтитул к книге «Собрание сочинений Слепцова», часть иллюстраций и обложку к книге Керженцева о В. И. Ленине.

В Детгизе у меня вышли «Наш город», «Ходя», рассказы о нашем Востоке «Мстительный Худжар» и «Путь в Сиаб». Ко мне уже обращались, как к знатоку восточного фольклора, и я, к своему стыду, признавался, что этих познаний мне не хватает даже для себя.

Дружба с Борисом Степановичем Житковым обогатилась еще нашим увлечением музыкой. Он играл на скрипке. Екатерина Петровна — моя первая супруга — аккомпанировала ему. Я купил альт и сам из аккомпанемента выбирал для альта его партию, и мы играли Вивальди, Моцарта, Бетховена, Дворжака и других. Мою дочь Марию Борис Степанович обучал игре на скрипке.

По вечерам у него иногда собиралось интересное общество. Частым посетителем был друг А. Блока Евгений Павлович Иванов с женой и дочерью. Он тоже играл на скрипке и очень хорошо отзывался о моем литературном труде. Интересно он говорил о Ходе, что-де «это спина Ходи, но спина эрмитажная, а он живет...»

Но Евгений Павлович, Женя, как называл его Блок, в своих воспоминаниях ничего не мог, а, может быть, не хотел рассказать о своем великом друге.



Иллюстрация к «Пану Халявскому» Г. Ф. Квитки-Основьяненко. 1929



Иллюстрация к «Пану Халявскому» Г. Ф. Квитки-Основьяненко. 1929



Иллюстрация к «Плотнику» Б. С. Житкова. 1927

К этому времени я работал уже в нескольких издательствах. Я сделал уже «Комедию ошибок» Шекспира — сангиной. Дромио эфесский и Дромио сиракузский в какой-то мере ориентировали меня на эллинистическую эпоху, и я сделал иллюстрации в духе кроки фресковой или вазовой. В печати эта серия иллюстраций не вышла, так как какой-то литературовед объявил, что пьеса эта не принадлежит Шекспиру, и она была изъята из однотомника.

Где ошибка — не знаю.

Рисунки теперь в Государственном Русском музее.

Но я сделал еще одну серию иллюстраций — к пьесе Шекспира «Укрощение строптивой». Это были комедийные наброски в духе Шекспира. С комедией Шекспира мне повезло на комедийно-сатирический жанр в иллюстрациях. Я сделал «Пана Халявского» Квитки-Основьяненко и затем «Шиш московский» Шергина, пока эта линия не закончилась Салтыковым-Щедриным. О Салтыкове-Щедрине я расскажу в другом месте.

В иллюстрациях к «Пану Халявскому» я нашел, как мне кажется, очень интересный для иллюстраций такого рода подход. Я делал рисунок на металлической пластинке и печатал на мокрую бумагу, как монотипию. Все получалось легко и просто.

«Шиша московского» я делал на гравированной бумаге. Я покупал в аптеке фильтровальную бумагу, проклеивал ее снятым молоком. По-

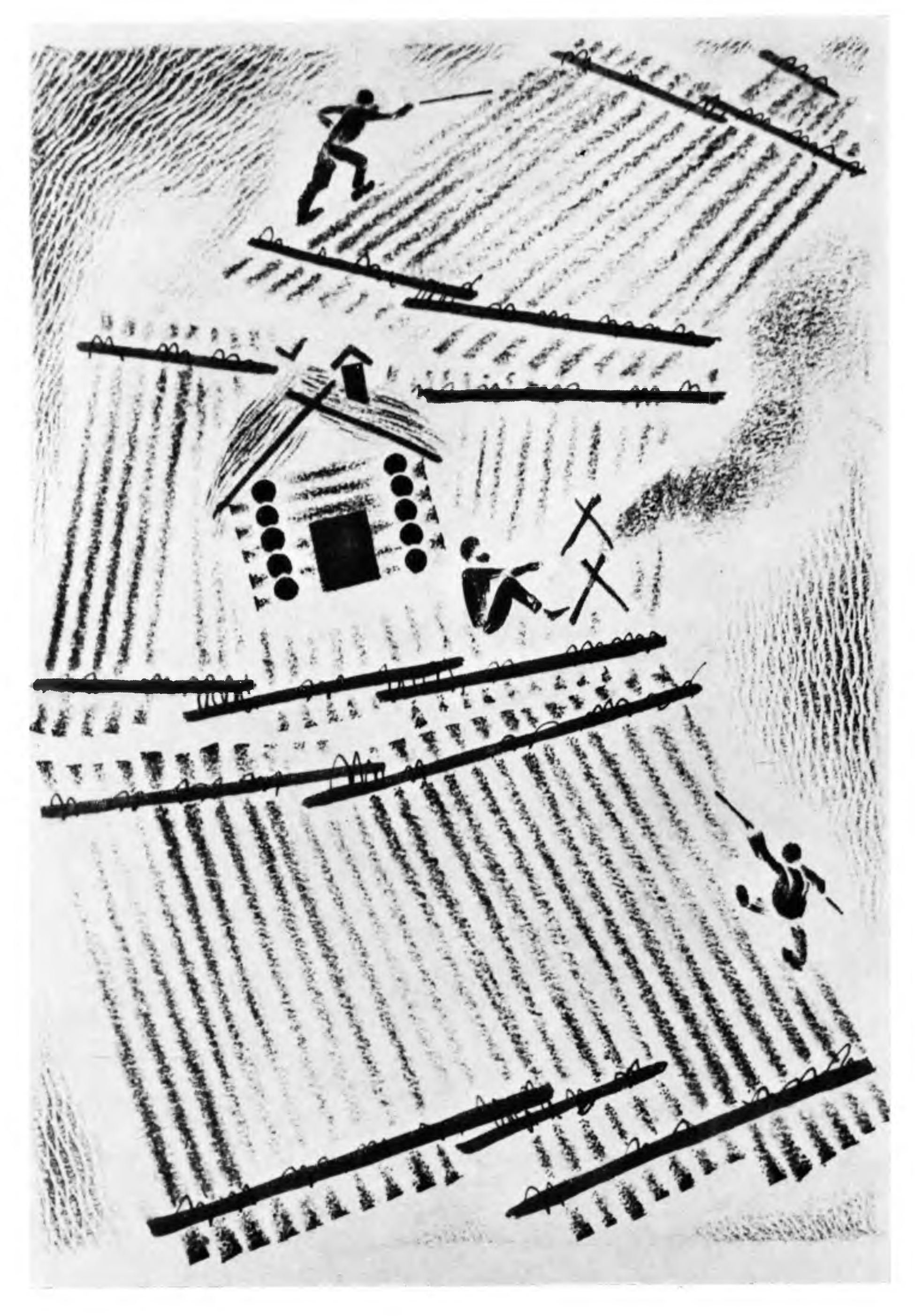


Иллюстрация к «Плотнику» Б. С. Житкова. 1927



Обложка к «Шишу московскому» Б. В. Шергина. 1930



Обложка к «Водолазной базе» А. Н. Самохвалова. 1928

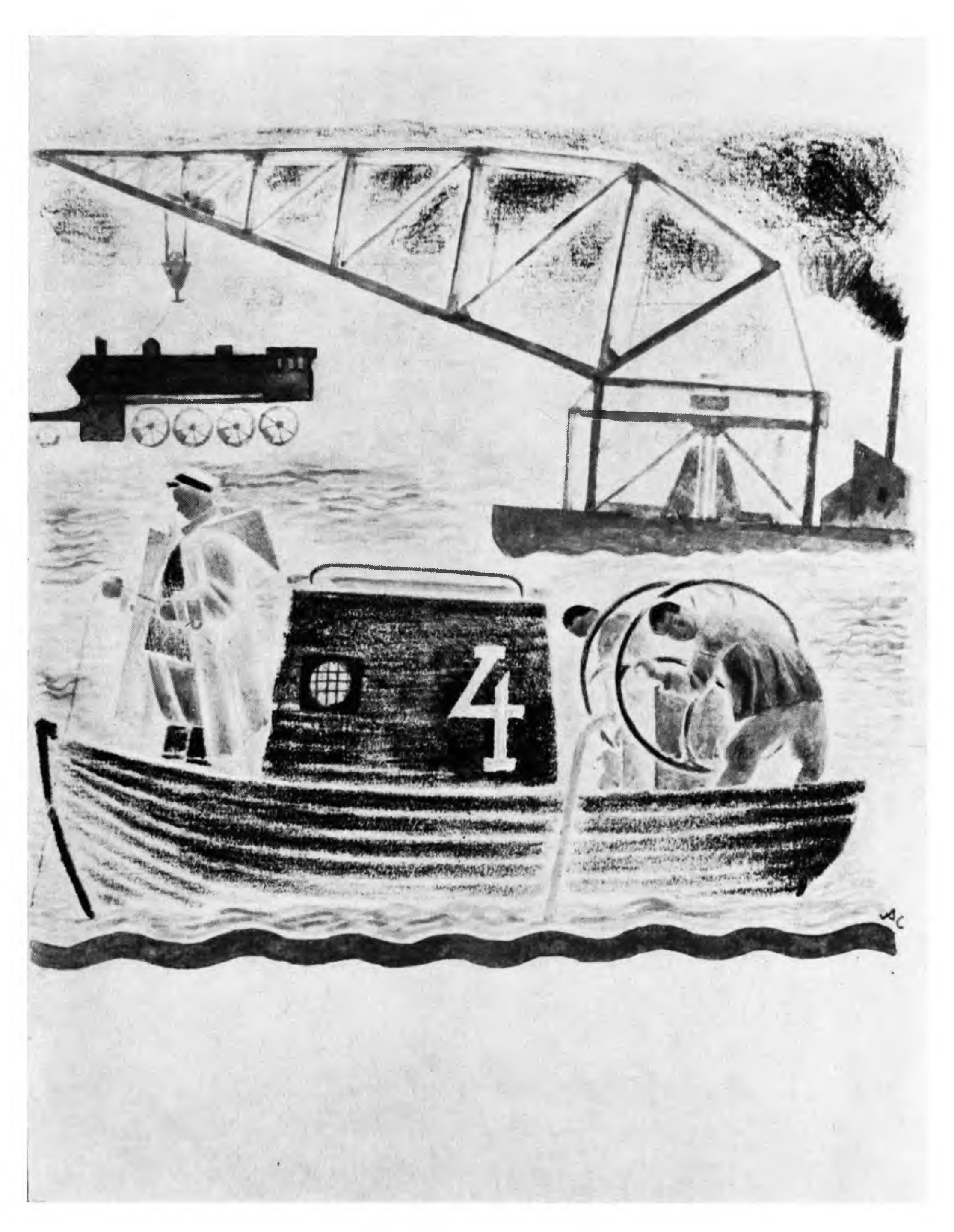


Иллюстрация к «Водолазной базе» А. Н. Самохвалова. 1928



Иллюстрация к «Водолазной базе» А. Н. Самохвалова. 1928

лучалось замечательное зерно. После нанесения рисунка я гравировал бумагу слегка затупленным гравировальным резцом. Получалось зерно соответственной фактуры. Литографский карандаш по этому зерну проявлял эту фактуру до конца. Линия — пером гусиным или обычным.

Гравированную бумагу я применял и раньше, в иллюстрациях к «Плотнику» Б. Житкова. Я наносил на бумагу тем же резцом фактуру дерева, соломы, травы и ткани и просто закрывал эту подготовленную часть плоскости штрихом типографского карандаша.

«Водолазная база» в первом издании вышла в литографской печати, частью автолитографиями, частью литографиями одного товарища, который мне помогал и показывал, как это делается, так как я к литографии приступал впервые. «Водолазная база» через сорок с лишним лет вышла вновь. На этот раз рисунки напечатаны офсетом прямо с хорошо сохранившихся акварельных оригиналов.

Текст «Водолазной базы» я посвятил Маршаку, благодарный ему за то, что он с величайшим вниманием прочел стихи и сам своей рукой переписал ее всю, иногда выбрасывая мною написанное, тормозящее ритм слово или, наоборот, вводя выброшенное мною.

Например, так:

А рабочие-то инструментом как рванули,
Да головы-то им моментом и свернули.
Только это водолазу ничего...
Есть другая голова у него.
. . . .
Чихает и улыбается,
Как и всякой голове полагается.

Эти две последние строчки я вычеркнул за особую остроту их, а Самуил Яковлевич их восстановил, сказав: «Это же здорово!»

Если память мне не изменяет, рисунки к «Водолазной базе» я делал в Дудергофе в 1925 году, а в следующем году на Сиверской делал рисунки к «Мстительному Худжару».

Здесь, на Сиверской, я часто встречался с Корнеем Ивановичем Чуковским, читал его книгу о Некрасове, слушал его рассказы о Некрасове и о Горьком, и о его «университетах», и о Блоке. Я понимал всю противоречивость творческой жизни поэта. На Сиверской я иногда проходил мимо дома, в котором жил Корней Иванович, и нередко видел его лежащим на веранде, на огромном столе: он правил рукопись по несколько раз, прочитывал вслух ту или иную фразу и целый абзац и придавал им окончательную формулировку. Как мне казалось тогда, это была уже работа краснодеревца в словосложении.

К тому времени я уже написал «Золотые башмаки». Это повесть, построенная на главах, посвященных особой проявленности жизни, характерам и деятельности пирующих по случаю возвращения из тюрьмы Петра Емельяновича Чуланова — живописца вывесок, глубоко знающего жизнь и пострадавшего за карикатуры на господина исправника.

В главе о портном Мойше Хейфице рассказано о глубоко трагической жизни этого маленького человека, в то же время могучего музыканта, умевшего так потрясать слушателей своей игрой на скрипке, что они чувствовали себя как бы перед лицом великого судьи. Я сам





Иллюстрации к «Золотому поезду» В. П. Матвеева. 1928—1929

пережил потрясение его величием, когда он играл музыку Паганини или Мейербера, и его тяжкой, унизительной житейской драмой.

Я помню, как я лежал совершенно разбитый после того, как написал эту главу, и приходил к выводу, что такая литература мне не по силам.

В Гослитиздате многие читали эту повесть. Повесть эта в рукописи сохранилась до сих пор.

Корней Иванович тоже читал ее со свойственным ему увлечением.

В этом же плане писалась другая, в значительной мере утраченная вещь, которую я назвал «В годы беспокойного солнца». Это роман о жизни студентов-художников в годы становления нашего советского искусства. Это было в 1926—1928 годах.

Я ушел в свою мастерскую. Мне нужно было многое еще сделать, чтобы на равных правах вступить в ряды людей, которые вкладывают свой труд в здание культуры эпохи.



Иллюстрация к «Питту Бурну» К. И. Година. 1930



Иллюстрация к «Питту Бурну» К. И. Година. 1930



Иллюстрация к «Рассказу старой балалайки» Е. Л. Шварца. 1930—1931

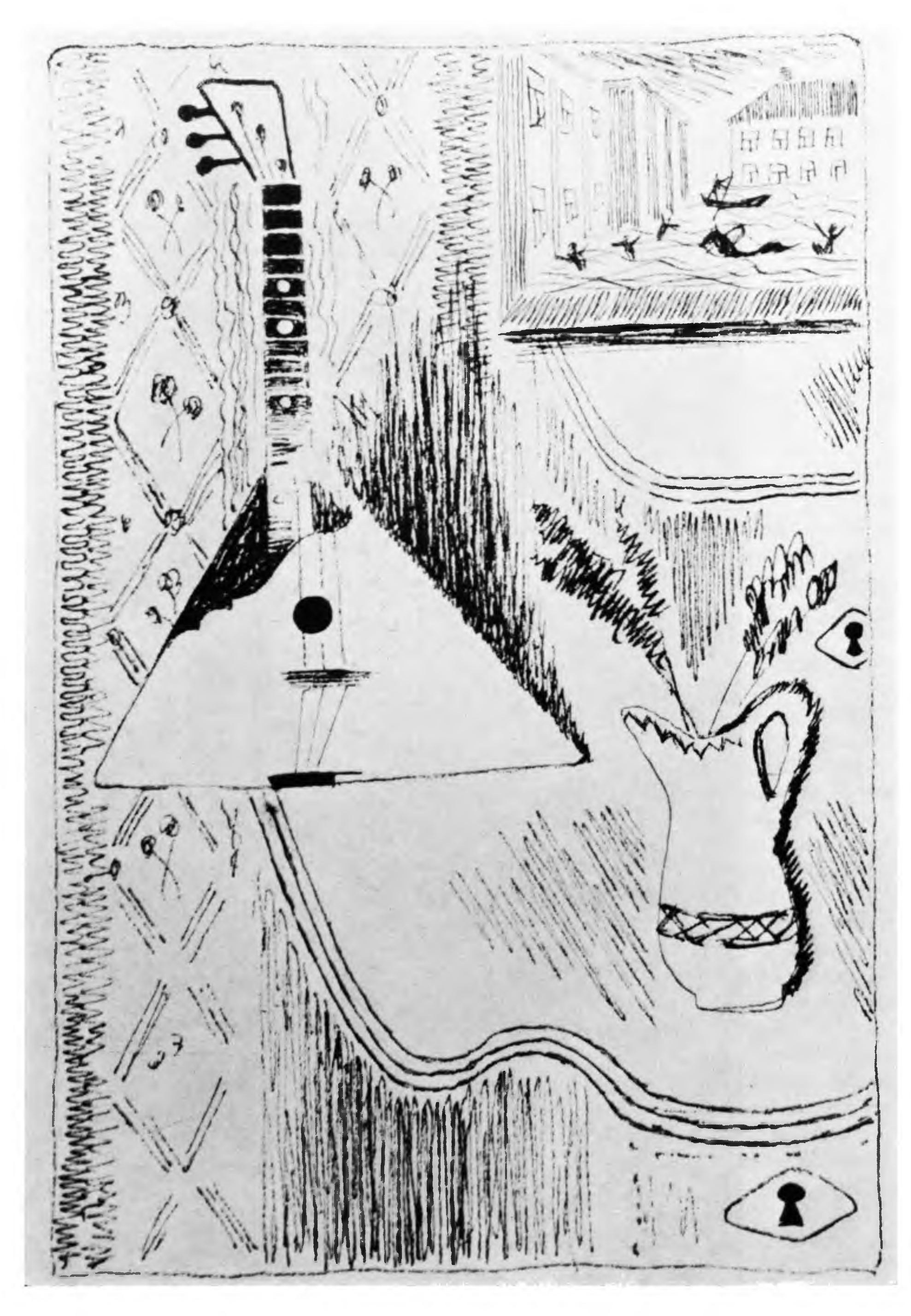
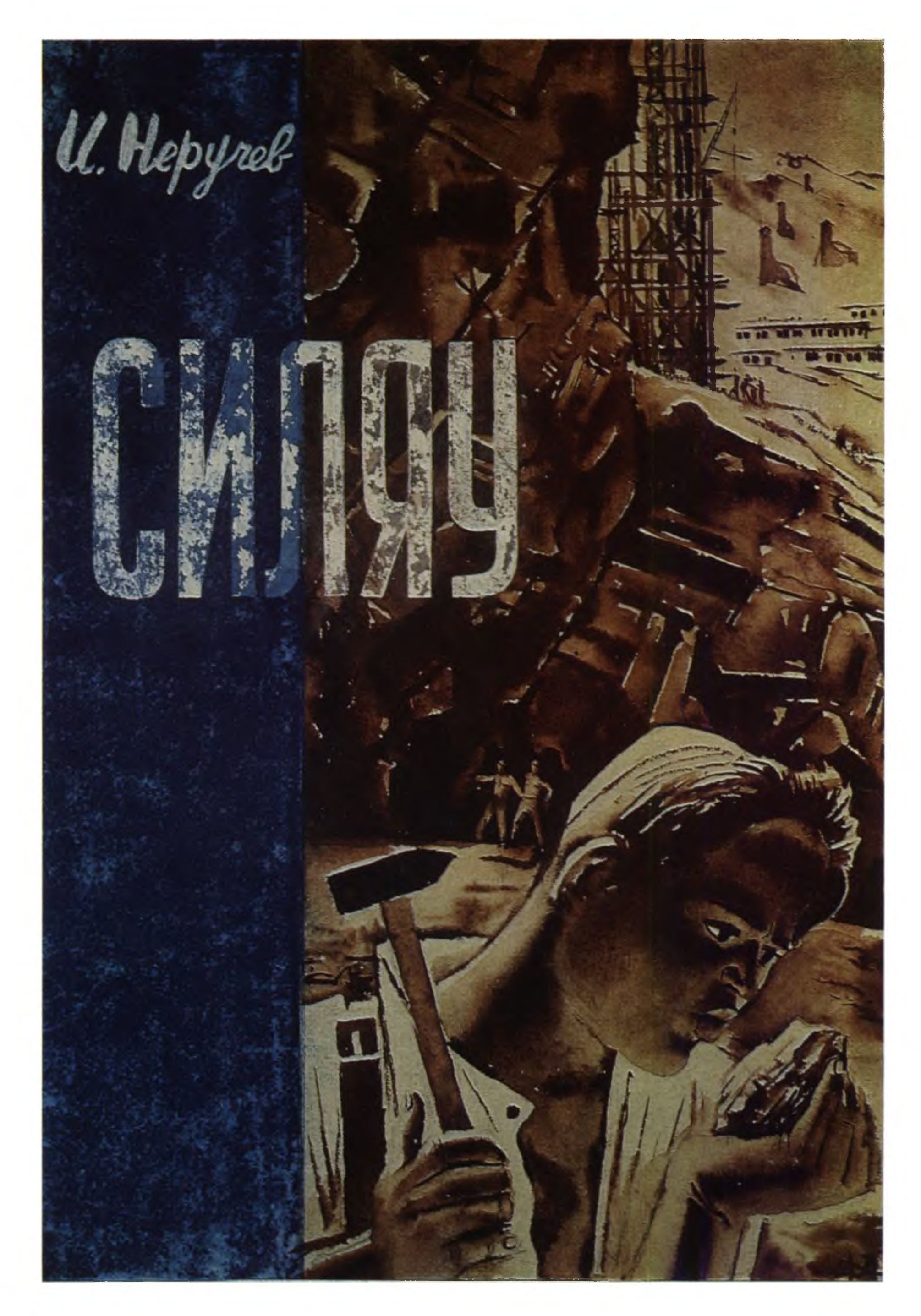


Иллюстрация к «Рассказу старой балалайки» Е. Л. Шварца. 1930—1931



Обложка к «Силяу» И. А. Неручева. 1932

Союз художников

Даже человеку, вплотную с событиями пережившему все, из чего создавалась эпоха, трудно вполне упорядоченно рассказать о том, из чего и в каком порядке она складывалась. Трудно даже поручиться за свое место в этом сложении, так оно было сложно.

Нас пригласили в Смольный и сообщили о решении Центрального Комитета приступить к ликвидации художественных обществ и к созданию единого Союза советских художников.

Жизнь показала правильность этого решения, но трудность его осуществления оставалась трудностью. Цепкие не хотели уступать позиций. И установить справедливость между группами художников было сложно.

Я не собираюсь писать историю осуществления этого решения. Но мне кажется необходимым рассказать о том, что свершалось на глазах и что так или иначе сказывалось на мне, на моем творческом труде или на близких мне товарищах.

В 20-е годы общества художников не субсидировались и вообще никакой государственной помощи не получали. Художники работали или в театрах, или в издательствах, или в клубах и тому подобное. Но перед художниками стояли задачи огромного общественного и социального значения — например, развернутая по инициативе В. И. Ленина монументальная пропаганда.

Я много готовился к портрету В. И. Ленина. Написал даже статью о работе над портретом Владимира Ильича. Она касалась главным образом новых форм изображения.

Открывшаяся в 1932 году в Ленинграде в стенах Государственного Русского музея художественная выставка, посвященная пятнадцатой годовщине Октября, с достаточной и неопровержимой ясностью показала возможность достижения новых форм в живописи соответственно духу советского времени, в новых ритмах цветовых и пластических, в новых образах действительно нового, советского времени. Это ясно раскрылось в произведениях Дейнеки, Пименова, Нисского, Пахомова, ну и моих.

Эта выставка давала широкую возможность показа работ не только старшего поколения художников, но и нового, молодых художников. Дейнека был великолепно представлен своими лучшими произведениями того времени. Моих работ в экспозиции было около сорока. Ленинградские художники тщательно подготовились к этой выставке.

Председателем нашего ленинградского жюри был назначен Исаак Израилевич Бродский. Он чувствовал себя, как кажется, несколько уязвленным, когда приехала московская часть жюри и выставкома, «главнокомандующим» которой был Игорь Эммануилович Грабарь.

Я был членом жюри и выставкома, работал в экспозиционной группе по развеске произведений «Круга». Я уже года три, как вышел из «Круга», и пытался даже возражать против моего включения в жюри, но меня заверили, что объединение «Октябрь», в котором я состоял тогда вместе с Дейнекой, ничего не сделало в области станковой живописи

и даже имело склонность отрицать ее. И наша выставка в Москве, о которой москвичи в то время хорошо отзывались, была устроена «в дискуссионном порядке».

К работе над экспозицией нашего зала была привлечена искусствовед София Владимировна Коровкевич. И мы с нею работали вдвоем.

Наш зал был разделен на небольшие отсеки, и это было удобно для показа различных по стилю художников. Мы легко справлялись.

Игорь Эммануилович время от времени проходил через залы. Однажды я принес, правда, год тому назад написанную «Девушку в футболке», но опоздавшую на жюри, потому что мне нужно было кое-что закончить в ней и поставить хотя бы в самую простую белую рамку.

Почти вся экспозиция нашего зала была окончена.

Моя картина «Речь с броневика» и тогда и теперь выдержала очень много репродукций и, как сказал Дементий Алексеевич Шмаринов на открытии моей персональной выставки в Москве, «послужила образцом для многих произведений на эту тему». И когда мне представилась возможность написать большую картину, я ухватился за эту возможность переработать и разработать наново мою первую композицию «Речь с броневика», рассматривая ее как эскиз, написал для Ленинской юбилейной выставки 1970 года большое полотно.

Многое изменено в ней.

Изображенный в профиль Ленин в большой картине обращен к зрителю. Наново перестроены группы у броневика, введено знамя, поиному расположена сеть прожекторов и так далее. Так же наново перекомпонована группа женщин. Узлы рук женщин, держащих лозунг, имеют особую композиционную роль.

Но возвращусь к подготовке выставки 1932 года.

В своей экспозиции тогда я сохранил центральное место для «Девушки в футболке». И мне пришлось многое переместить в экспозиции, чтобы поместить «Речь с броневика». Композиционно это не представляло больших трудностей: «Ремонт паровоза» и «Ткацкий цех» по размеру фигур близки к масштабам небольшой картины «Речь с броневика».

Это были маленькие картины не потому, что у меня тогда не хватало размаха, материальных средств и условий. Может быть, опыт был в стадии накопления.

Особой радостью для меня представлялось осуществление в живописи образов моих современников тех лет, формировавшихся людей социалистической эпохи.

Долгое время это формирование я видел главным образом в труде, в подвиге и тут вдруг увидел его в торжестве достигнутого. «Девушка в футболке» — прекрасная современница, девушка, каких не было раньше.

На ней футболка. Эта одежда времени, недорого стоящая, изящно облегающая фигуру, придает девушке вид современный. Ее облик — простой и ясный. Смелый, открытый в будущее, в мечту взгляд и сброшенная в сторону копна волос придают ей черты человека — участника по-новому открывшейся, богатой новыми мотивами жизни.



А. Н. Самохвалов и Н. З. Стругацкий. Фотография. 1930

И это не сразу разгадали даже мои друзья. Натан Залманович Стругацкий, уже в то время писавший маленькую монографию обо мне, с большой осторожностью и даже предубежденностью относился к этому образу, по-видимому, находя, что образ времени раскрывается преимущественно в труде и преодолении трудностей, стоящих на пути к достижениям, что некогда быть столь красивой. Я был с ним не согласен. Ведь труд, который тогда возникал как необходимый труд, был трудом не только лопаты и молотка, но также и ума, и души человеческой, и торжество в сознании достигнутого влекло к новым преодолениям.

Я увидел такую девушку, которая могла стать символом, и написал ее.

Я принес эту работу и поставил у стенки, на которой собирался ее повесить, но надо было получить санкцию жюри и выставкома.

И. Э. Грабарь проходил через наш зал, и я обратился к нему с просьбой, показывая на «Девушку в футболке», найти возможность собрать жюри и просмотреть мою работу. Мне очень хотелось включить ее в экспозицию.

Грабарь оборачивался то на меня, то на «Девушку», ни слова не говоря, и я волновался, что же это будет. А он смотрел на меня удивленным взглядом, смысла которого я не мог разобрать. Но вот он с некоторой восторженностью высказал: «Для этого не нужно никаких жюри! Это брависсимо!» — и обеими руками пожал мою руку. Так была принята «Девушка в футболке».

Нужно было несколько изменить тональность стены, на которой должна быть она экспонирована, и здесь меня поразила готовность рабочих-маляров и их руководителя найти соответствующий тон, чтобы звучание белого в сочетании с черным заговорило во всю силу.

Ее прозвали «советской Джокондой». Я помалкивал, но в душе меня не радовало это прозвище, так как Джоконда была изображена улыбающейся иронически, со сложенными руками. У моей девушки еще не было улыбки, но если бы она появилась, то была бы совсем другой — улыбкой готовности к действию.

Возник спор между Москвой и Ленинградом — кому отдать эту работу. Решено было все же отдать ее Государственному Русскому музею, так как художник — ленинградец.

Абрам Эфрос в своей статье назвал ее «великолепной».

В 1937 году «Девушка в футболке» была включена в экспозицию Международной выставки в Париже. Получила там золотую медаль.

«Военизированный комсомол» — это моя первая договорная картина.

Должен сказать, что меня больше всего восхищала молодежь, новая советская молодежь с взглядом, устремленным вперед, в будущее коллективного творения новой жизни. Я жадно всматривался в эти глаза, в эти чуть резкие и очень решительные движения. Картина была связана с пятнадцатилетием Красной Армии.

Однажды, катаясь на лодке с друзьями, Н. З. Стругацким и Л. А. Мессом, я увидел небольшой участок поля, занятый молодежным стрельбищем. Девушки с винтовками лежа стреляли по цели, где-то тут же учились строю комсомольцы. Возле зенитки стояла группа мо-



Девушка в футболке. 1932



Девушка в футболке. Фрагмент

лодежи, изучая механизм этого орудия обороны. С отдельными группами девушек работали инструкторы. Я написал эскиз будущей картины. Эскиз был весьма одобрен военными членами выставкома и пошел на выставку вместе с картиной.

Картина висела хорошо, но когда просматривали перед открытием выставки, кто-то из московских товарищей обратил внимание на якобы чрезмерную композиционную режиссуру в картине. Теперь она в экспозиции Государственного Русского музея.

Композиция картины очень ясная. Море и громадный участок свежевспаханного поля. На зеленом лугу переднего плана группа девушек, лежа, вырабатывает в себе снайперские навыки. Яркие, цветные одежды молодежи обогащают колорит картины. Горизонтали пересекаются стоящими двумя фигурами в левой части и большой группой в правой. Часть этой группы направлена влево и за ней, прямо на зрителя идет строй вооруженных комсомольцев, а на переднем плане девушка в военном костюме с противогазом замыкает композицию.

К композиции сохранились два этюда. Один из них — «Девушка на военной учебе» — в Государственном Русском музее, другой — «Комсомолец с винтовкой» — в моей мастерской.

Метростроевки

Следующая крупная работа по освоению образа нового человека — это серия из десяти акварелей, посвященная девушкам Московского метростроя.

Я был совершенно потрясен энергичной, беспокойной и такой любовно коллективной работой этих девушек. Это был призыв комсомола к добровольному участию в строительстве первого в нашей стране метро. Я был в это время в санатории Дома ученых в Узком. И оттуда наезжал в Москву на места стройки. Было бы смешно ставить там этюдник и пытаться списать этих быстро двигающихся, красивых и гордых строительниц метрополитена. Их образ складывался в движение, мотивированное их энтузиазмом. И каждое их движение было монументально, как песнь о великом механизированом труде.

Если в коммуне «Ленинский путь» я также встретился с трудовым энтузиазмом людей коммуны, то там их было не так много — всех их я знал. Я знал каждого из них и как человека.

Здесь я встречал этих девушек, только пока мог не выпускать их из поля своего зрения. Если какая-нибудь из них исчезала, то исчезала навсегда, оставив во мне память о музыкальных ритмах своего трудового процесса, незабываемо красивых ритмах. Некоторые образы этих метростроевок я воссоздал в картине большого размера, пользуясь иногда и натурой, но это отнюдь не было портретом. Очень хорошо выразился Дейнека по поводу двухметрового холста, на котором изображена девушка с отбойным молотком: «Она, как богиня, и все-таки она наша, русская девчонка».

В том, что и «богиня» и «русская девчонка», и состоит пафос этой монументальной концепции, отводящей образ в план памятников эпохи.



Осоавиахимовка. 1932

Комсомолец 30-х годов. 1932



В процессе работы над портретами членов коммуны «Ленинский путь» я встретился с рядом трудностей, суть которых лежит, очевидно, в специфике творческого процесса.

Преодолевая всяческую неловкость, я, не отступая, бродил за человеком, облик которого меня так или иначе увлекал. За это время строилась ясная концепция предстоящей работы.

Дело, по-видимому, в том, что сам процесс работы с натуры, если это не есть фотонатуралистическое списывание, содержит в себе некоторые противоречия.

Объективность натуры обязательно вступает в борьбу с задуманным и осуществляемым образом. Своей очевидностью натура стремится вытеснить самое же себя, только что бывшую в сложнейшей, постоянно изменяющейся жизненной ситуации, если так можно выразиться, бывшую в состоянии образа.

В результате выключенная из свойственных ей жизненных взаимоотношений и механически приближенная к производственному процессу художника натура не давала ничего, наоборот, наталкивала на ложный путь в лучшем случае формально благоустроенного этюда, безразличного в разрезе образа.

Необходима была напряженная борьба с натурой, направленная к тому, чтобы снова поднять ее или, по крайней мере, приблизить к тому плану, в котором создавалось представление.

Нужна была трудная двойная работа — вести натуру и вести работу. Нужно было заставить натуру волноваться, спорить, напряженно жить, чтобы не допустить «упадка духа» и выражения той пассивности, которая роковым образом овладевает натурой, если предоставить ее себе самой, и чтобы снова вызвать в ней те живые характеристические черточки, ради которых работа предпринята.

Иногда это удавалось, иногда нет.

Даже в случае удачи в этом деле осложненность процесса приводила к издержкам, которые мне кажутся неизбежными.

Акварельную серию «Девушки Метростроя» я задумал провести совершенно иначе.

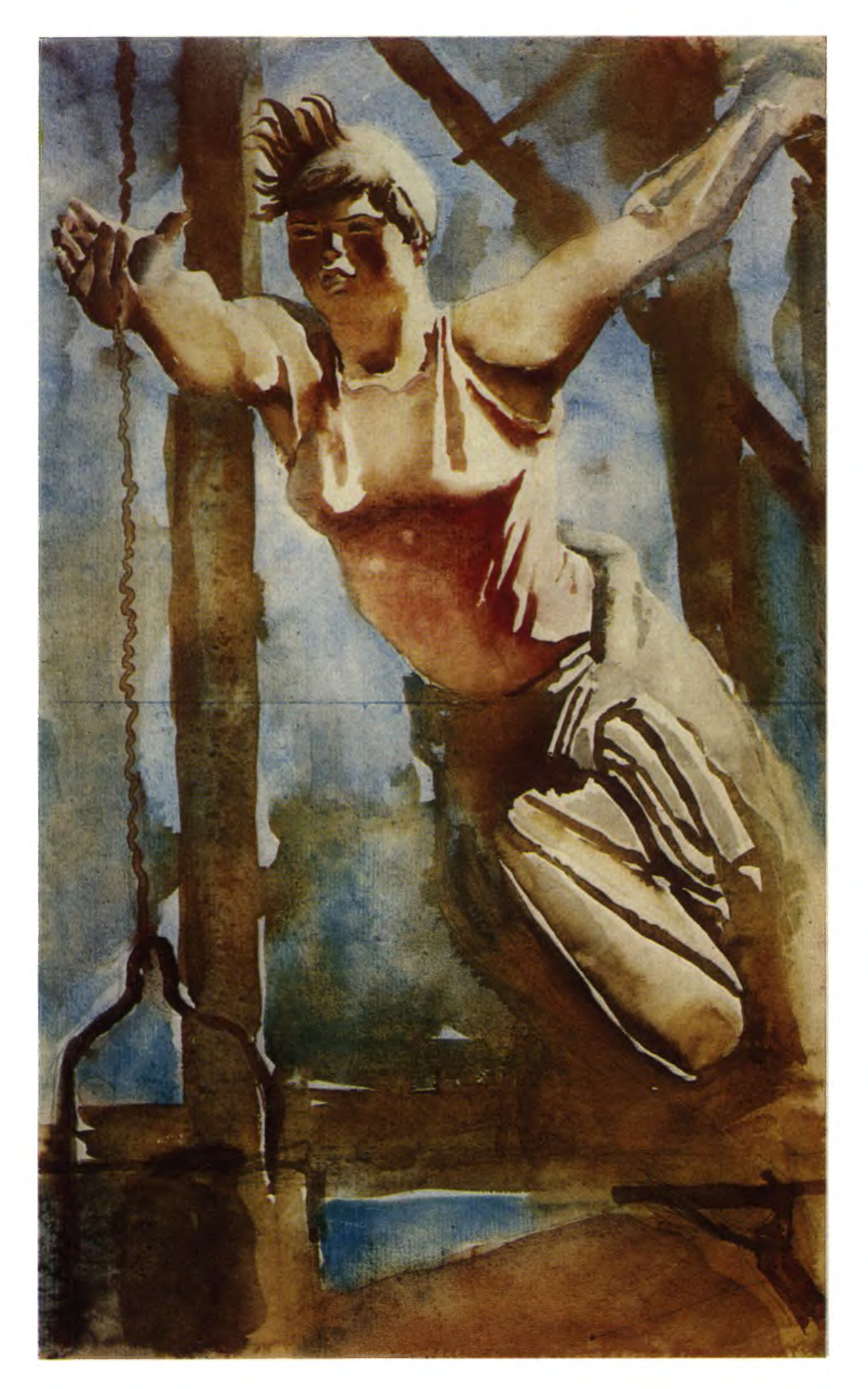
В нашу эпоху рождения и необычайного роста нового человека следовало, казалось бы, не брать в руки кисть, не имея перед глазами натуры, подобно тому как того требовал в свое время Энгр. Но в том-то и суть, что образ этого нового человека раскрывается в сложнейших трудовых, общественно-политических взаимоотношениях.

А с нашим громоздким, долговременным процессом профессионального осуществления не влезешь в постоянно меняющийся жизненный поток, не подстережешь иногда мгновенно раскрывающийся образ.

Поэтому мне казалось необходимым пересмотреть метод накопления опыта.

К этому приводила меня и новая задача, которую я себе ставил.

Поиски образа — типа советской девушки-метростроевки, органически впаянной в общий рабочий ход гигантской стройки, в которой ее общественный смысл подчеркивается каждой деталью, требовали, как мне казалось, иного подхода и иного формата решения.



У крана. 1934

Здесь нельзя было изолировать объект от действия, нельзя было тащить его к себе в мастерскую. Необходимо было развить остроту восприятия и зрительную память, значит, сделать превалирующим момент наблюдения и изучения. Необходимо было найти технику осуществления, быструю и четкую по своему живописному языку.

Трудности акварели требуют от художника известной отваги, большого напряжения и выдержки. Необходимость управлять растекающейся краской, которая может ворваться потоком в соседнюю и погубить все дело, создает у художника известный подъем и чувство ответственности за каждое движение. В то же время консистенция краски требует быстроты решений.

Это соответствует темпам и хорошо сливается с осуществляемым образом.

Я остановился на акварели.

Думаю, что структура решения была найдена правильно. Работая маслом, я смог бы разработать тему с гораздо меньшей полнотой.

В противоположность серии коммунаров, где работа происходила на глазах у всех, здесь ни одна из работниц Метростроя не догадывалась, что за ее работой, за ее движениями наблюдают, имея в виду ее изображение. На месте я даже не делал никаких заметок. Только в случае чрезмерной зыбкости впечатления заносил в маленькую записную книжку ту или иную черту, значение которой было понятно только мне. Спустя некоторое время, я беспорядочно сразу зарисовывал все, что можно было вызвать в памяти. Эти записи еще не являлись материалом. Основным материалом все-таки была память. Чаще всего именно наиболее яркое впечатление переходило на бумагу с наибольшим трудом, может быть, в силу его большей обогащенности; к получающемуся изображению предъявлялись большие требования.

После каждого похода на Метрострой вырисовывались с достаточной яркостью два-три образа. Их я и осуществлял в акварелях.

На каждый лист по строгому рабочему плану отводилось два дня; если за это время мне не удавалось закончить, я оставлял завершение листа до окончания всей работы.

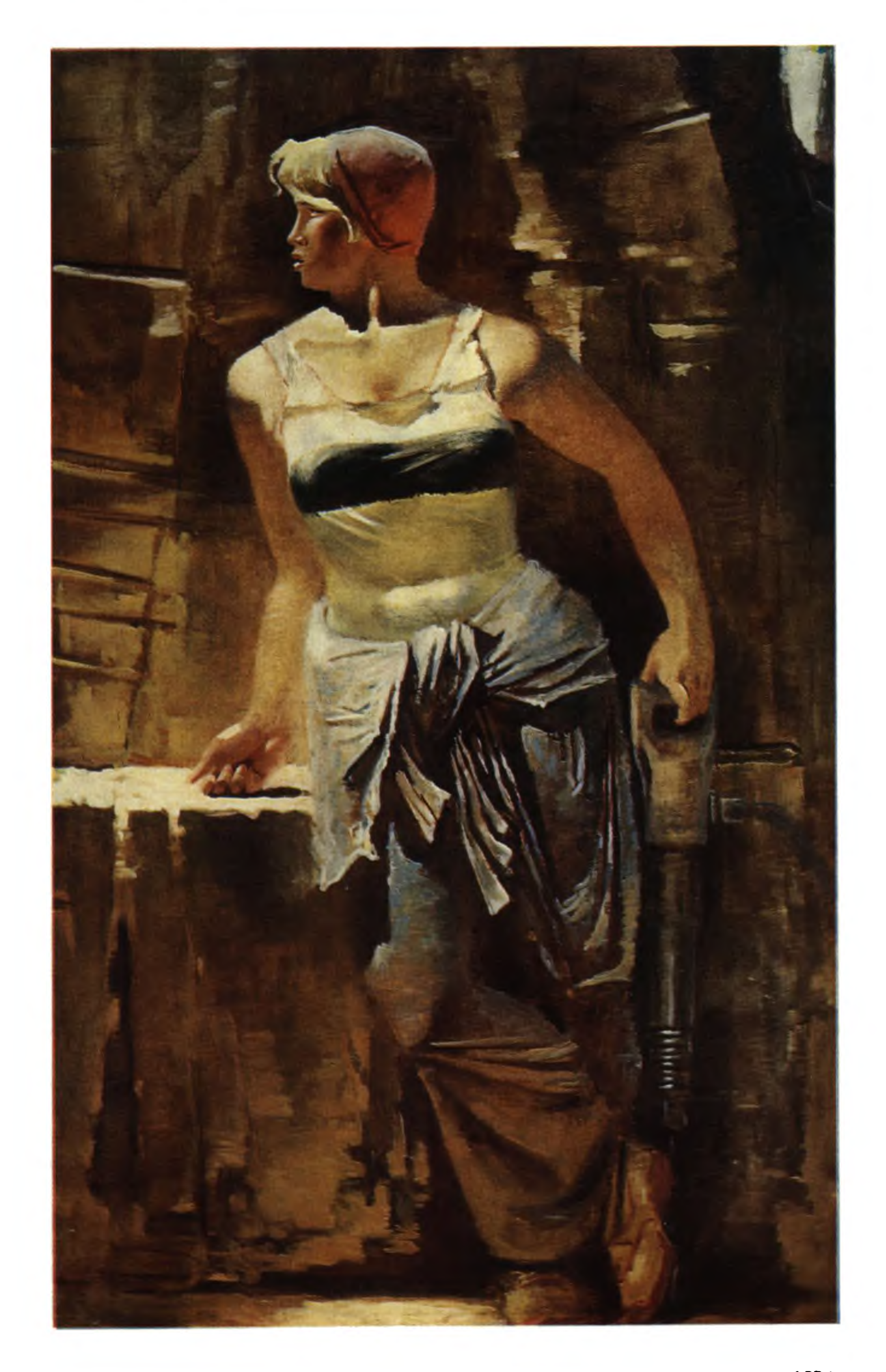
Этот, хотя и несколько искусственный, перерыв я считал существенным, так как им обеспечивалось плановое накопление материала, поддерживался темп работы мысли и, что самое главное, определялась единая концепция каждого отдельного листа в серии.

Вообще серию я рассматриваю как целое произведение особой структуры, где мысль художника на отдельных вещах дает варианты или грани единого образа.

Единство формата, техники и принципа построения архитектурно объединяет серию, монументализирует ее.

Взятая мной тема подсказывала монументальное решение. Работая, я представлял себе эти листы как бы эскизами фресок, которые, оставаясь в структуре акварели, могли бы быть и самостоятельно развернутыми в некоем архитектурном ансамбле.

Но путь преодоления во времени и в истории, и в сфере строения нового, где факторы быта естественно первенствуют, очень сложен, и



Со сверлом. 1934

Военизированный комсомол. 1933



новое в нем не обладает одинаковой скоростью осуществления и освоения. «Метростроевки» были показаны на выставке в Ленинграде и репродуцированы в журнале («Искусство», 1935, № 2). Спустя тридцать с лишним лет, на выставке, посвященной пятидесятилетию Комсомола, в Ленинграде и потом в Москве «Метростроевка со сверлом» заняла соответствующее место. К тому времени она была уже репродуцирована цветом в журналах и монографиях и вместе с комплектом десяти акварелей экспонировалась на моей персональной выставке в Ленинграде в Государственном Русском музее и в Москве.

Эти работы обладают зовом к монументальности. И был момент, взволновавший меня вероятной близостью к осуществлению.

В Ленинграде строился гигантский стадион, и со мною велись переговоры об оформлении некоторых зал в комплексе стадиона монументальной живописью, но заняться росписью мне не пришлось, заказ оформления не состоялся.

Я тогда был действительно взволнован. Мне уже рисовались комплексы и кадры монументальной росписи, структура монументальной композиции.

Это заставило меня о многом подумать — вжиться в строй фресок Сикстинской капеллы и окончательно установить для себя противоречия в строе этого величайшего в истории памятника монументальной росписи.

Огромный творческий темперамент Микеланджело несовместим, быть может, с характером искусства соучастников ансамбля тонкого, но кажущегося хрупким в сближении с размахом великого мастера-монументалиста. Это я почувствовал особенно сильно, когда мне довелось своими глазами увидеть росписи капеллы. Отдельные фресковые рассказы не сливались с огромным полифоническим звучанием творений живописных хоралов Микеланджело.

Противоречивый ансамбль существует и поныне. Но, очевидно, человеческой жизни не хватает для таких великих произведений.

Конечно, я не собирался соревноваться с Микеланджело, но учился у него. В замыслах были задачи освоения многих компонентов в больших многофигурных картинах, и я обратился к накоплению опыта. Писал этюды и рисовал схемы композиции. Я любил физкультуру именно как культуру здорового человека, жизнелюбивого и жизнерадостного, культуру, которая нужна ему для осуществления задач в тех плодотворных областях деятельности, в которых он участвовал. Но не физкультуру для физкультуры. Меня привлекал здоровый творящий дух в здоровом теле.

Я искал цвет. Не импрессионистический, а такой правдивый, который передавал бы правду восприятия. И, мне кажется, в некоторых этюдах мне это удалось. Но с этой задачей было очень трудно справиться в большой многофигурной картине.



Несущая арматуру. 1934



У лебедки. 1934



У бетоньерки. 1934



Стакан молока. 1934



С лопатой. 1934

Физкультура

К этому времени я написал уже две картины на тему физкультуры. «Прыжок» (был приобретен с юбилейной выставки 1932 года ленинградских художников в Государственном Русском музее) и «На стадионе». «Прыжок» пропал неизвестно где, а «На стадионе» находится в Гсударственном Русском музее. Кроме нее, там же находится акварель «Старт». В этой акварели я также стремился найти то цветовое звучание, которое связывается с пигментарным звучанием взятого цвета и с правдой восприятия, минуя импрессионистический метод. В нем утрачивается связь с пигментарностью и иногда против воли самого художника выдвигается иллюзорность или та постимпрессионистская живописность, которая, строясь на спектральности, отчуждает от возмсжной фресковости, пластической и цветной близости к действующим пигментам.

Мне это кажется весьма важным в эстетическом воздействии. В живописи художник, владеющий профессиональными приемами, силой профессионального опыта создает образы, выражающие человеческие волнения эпохи и тем самым приобретающие место в строительстве эпохи.

И важно, чтобы это выражалось профессиональной цельностью произведения.

Изобразительных концепций очень много. И каждая из них обладает специфической формой выражения: рисунок, офорт, гравюры, живопись маслом, темперой, акварелью. И сказанное выше относится к каждой из этих форм выражения.

Я впервые приступал к большой картине.

Мною овладевали мысли о строе этой будущей картины, я сделал несколько эскизов и, отыскивая цветовое содержание, написал два натюрморта, цветовое содержание которых было адекватно тому, каким представлялось мне оно у будущей картины. Остановился на первом натюрморте — с танагрой. Он теперь в Государственном Русском музее. В элементах выражен поиск фрескового решения. Оба натюрморта экспонировались на нашей ленинградской выставке. Я на основе строя этого натюрморта приступил к картине.

Первый вариант композиции строился как бы параллельно трибуне на Дворцовой площади в Ленинграде. На трибуне С. М. Киров и другие партийные работники. Физкультурники идут влево строем. У передних знамена. Группа молодежи бросает огромный букет цветов Кирову. Потом я резко изменил композицию. Трибуна отошла в сторону, в перспективном развороте. Перед нею — сложная группа девушек, передающих огромный букет цветов Кирову. Киров склонился, чтобы взять букет. Прямо на зрителя идет строй молодых физкультурников. Шедшие впереди девушки устремляются к трибуне, чтобы приветствовать Кирова. В глубине — здание Штаба с лозунгами и портретом Ленина. В направлении знамен идущих там физкультурников угадывается направление их движения по плану площади. Оранжево-красный цвет маек и белый цвет трусиков, объединенные суровым загаром всей мо-



На стадионе. 1935

лодежи с более суровой гаммой знамен темно-красного бархата, слева и контрастная гамма группы ближайших соратников Кирова на трибуне, по-моему, вполне правильно замыкали цветовой разворот картины.

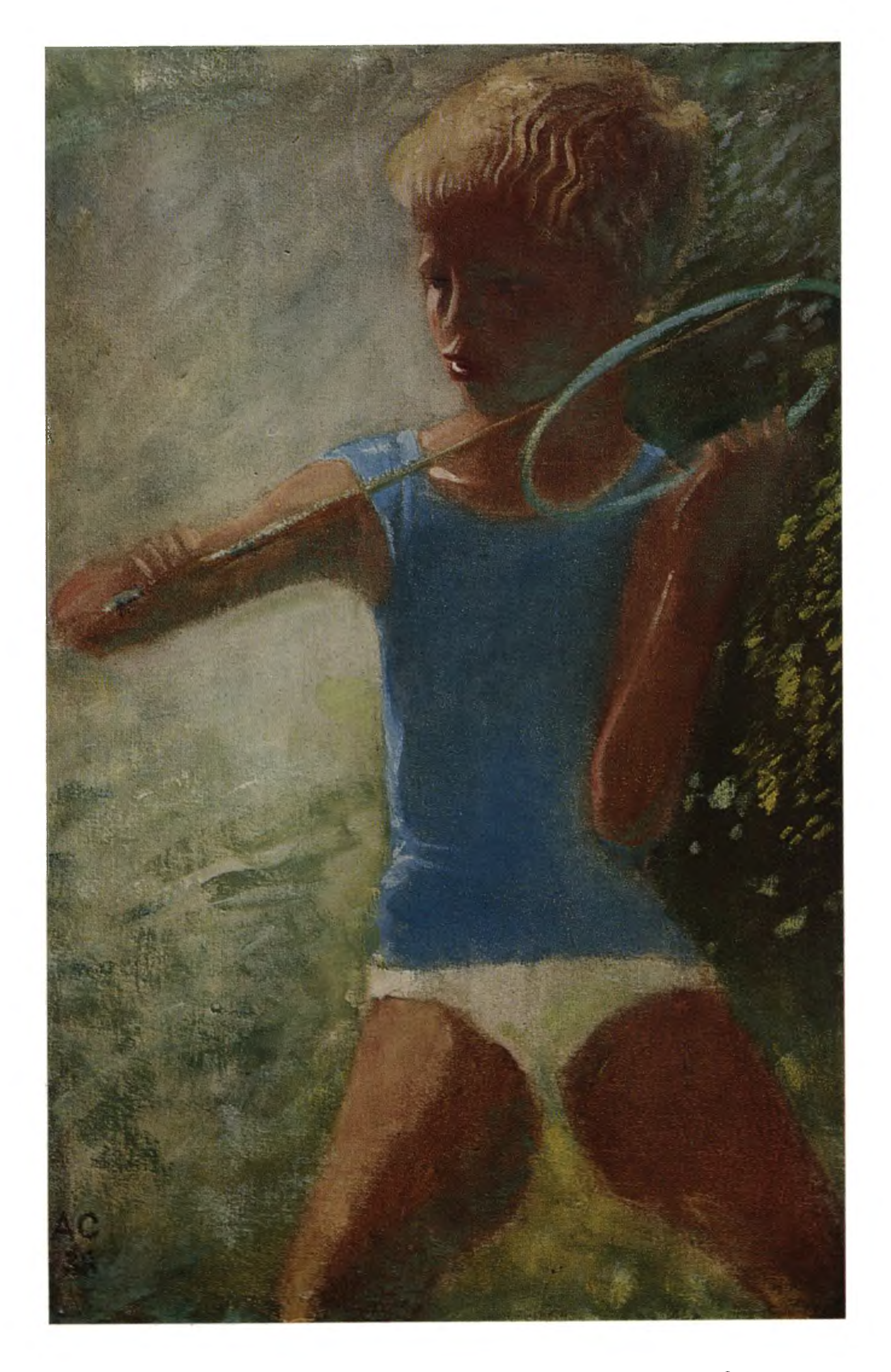
В газете «Известия» напечатали картину. И все же некоторые товарищи весьма осуждали её цветовой строй на обсуждении в Союзе художников.

Я мог ответить на это лишь то, что они не видели парада физкультурников.

Для меня физкультура была радостью бытия, той радостью, которая накапливала потенциал преодоления трудностей в борьбе за построение новой жизни, той радостью, которая воспитывала любовь к челове-



Девушка с мячом (Портрет дочери Марии). 1933



Серсо. 1938

С. М. Киров принимает парад физкультурников.
1935





Физкультурница с букетом. 1935



Натюрморт с веткой. 1934

ку и ко всему человеческому, любовь к солнцу, к природе, к миру для всех.

Мне кажется, кое-что мне удавалось в этой области. Картина долгое время была в экспозиции Государственного Русского музея и занимала стену в одном из залов.

В период работы над этой картиной тот закуток в большой трехоконной комнате, который служил мне мастерской, несколько увеличивавшийся соседней небольшой комнатой, если двери в нее были открыты, и еще трюмо, поставленным так, что как бы увеличивало отход,— вот эту мою мастерскую посетил П. М. Керженцев, бывший тогда начальником Комитета по делам искусства. Его привел ко мне А. И. Замошкин. Почти оконченная картина стояла в мастерской, занимая всю освещаемую окнами стену.

Керженцев остался доволен работой.

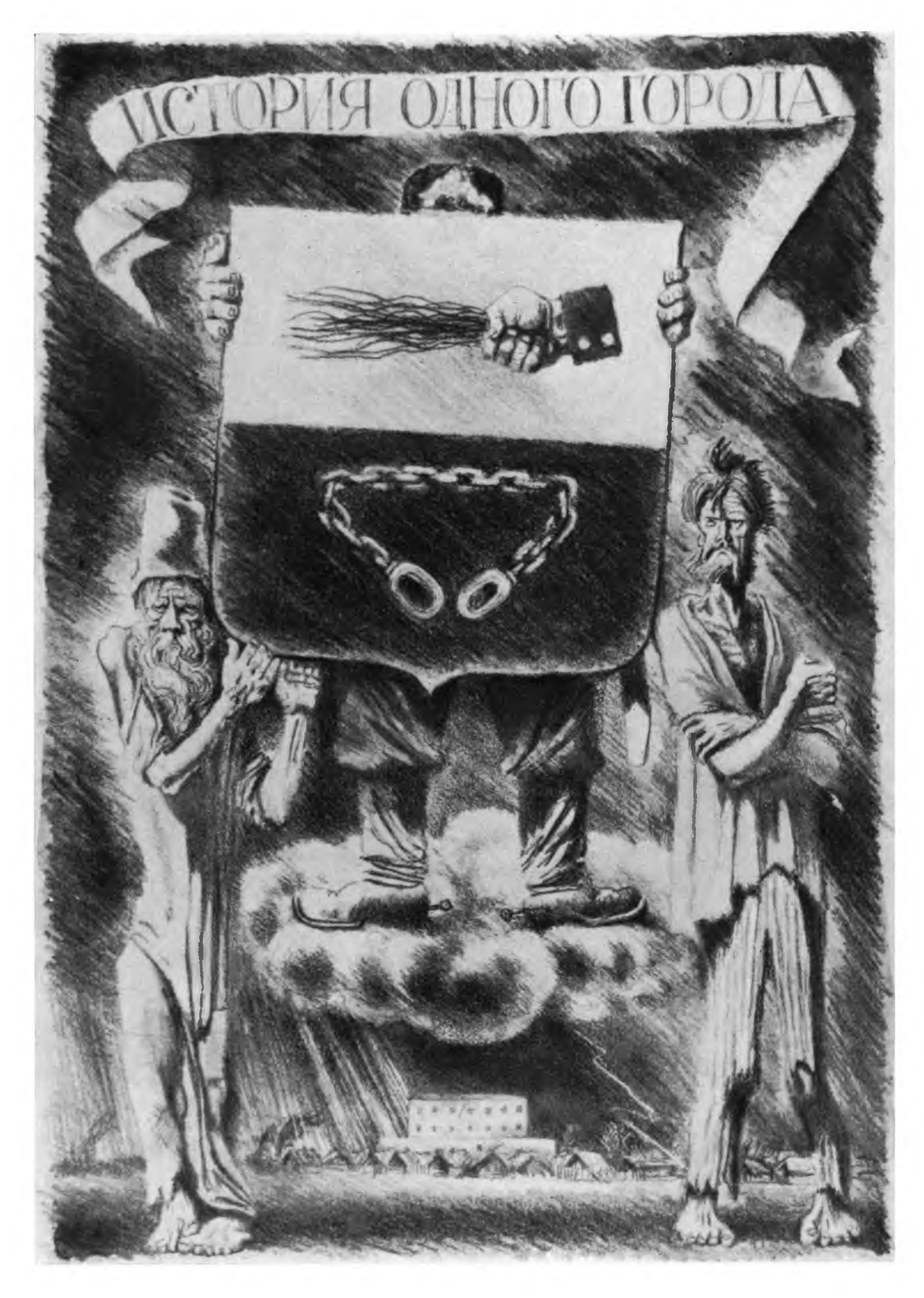
Этот визит был важен в том отношении, что мне было поручено огромное панно (6 × 6 метров) для заключительного зала Советского павильона Международной выставки в Париже. Это был уже 1936 год. А. И. Замошкин потом передал мне, что Керженцев выразил ему удовлетворение по поводу моего авторства этого ответственного панно и спокойствие за необходимое качество его.

Графика в те же годы

Если раньше, в течение какого-то периода меня и семью кормила моя литература, то теперь эта роль перешла к живописи и к графике, так как со мной стали заключаться договоры.

Я не был сатириком, но мне как-то везло на остросатирические литературные произведения. И «Комедия ошибок», и «Укрощение строптивой», и «Шиш московский», и «Пан Халявский» — это довольно большой цикл сатирических работ. А рядом с этим я писал «Молодую работницу», «Девушку в футболке», «Девушку с ядром», «Метростроевок». Все положительные, даже героизированные образы. И вдруг на меня навалилось нечто такое, что казалось мне непосильным.

М. П. Сокольников от издательства «Academia» предложил мне «Историю одного города» Салтыкова-Щедрина. Тяжесть этого поручения была столь велика, что я не спал несколько ночей. Надо было установить в себе состояние органической готовности к выполнению этого огромного труда. Надо было вспомнить все впечатления детства, надо было воскресить образы народа, народа прошлого нашей родины, народа в состоянии угнетения, которое, как незаживающая рана, как тяжкая болезнь, искажало его характер и истощало его силы. Сатира на строй России не могла обойти молчанием то губительное влияние угнетения, которое сказывалось на духовном и физическом состоянии народа. Народ — творец песен, былин, изумительных резных, «кружевных» ставен, наличников, прялок, вышитых полотенец и ажурных крылец и карнизов, маленьких деревянных сказочных храмиков и исполненных человеколюбия живописных икон. Народ, мощный в борьбе с врагом и в труде, и в то же время с недоверием встречав-



Вариант фронтисписа к «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. 1933

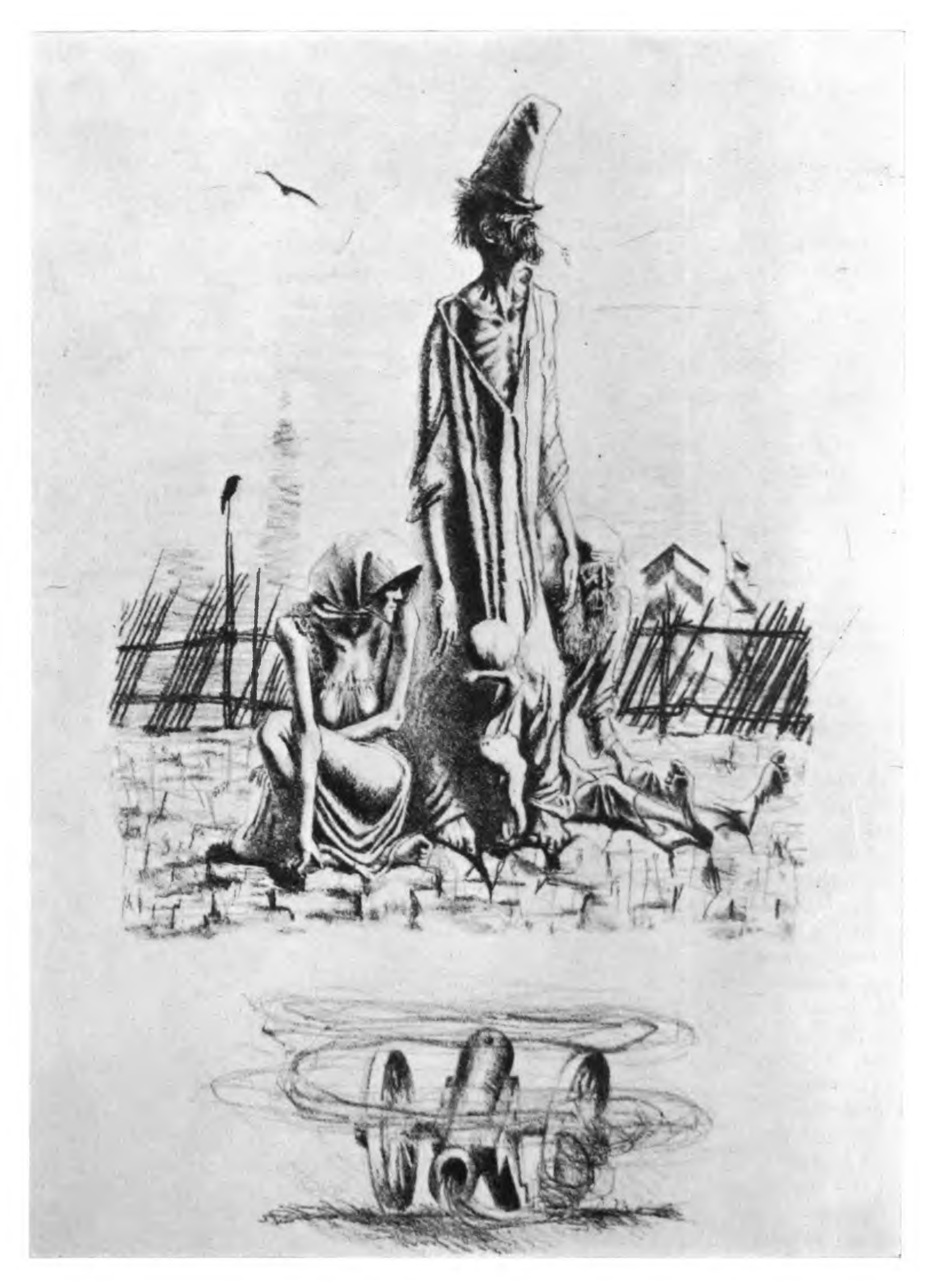


Иллюстрация и заставка к «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. 1933



Иллюстрация к «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. 1933



Иллюстрация к «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. 1933

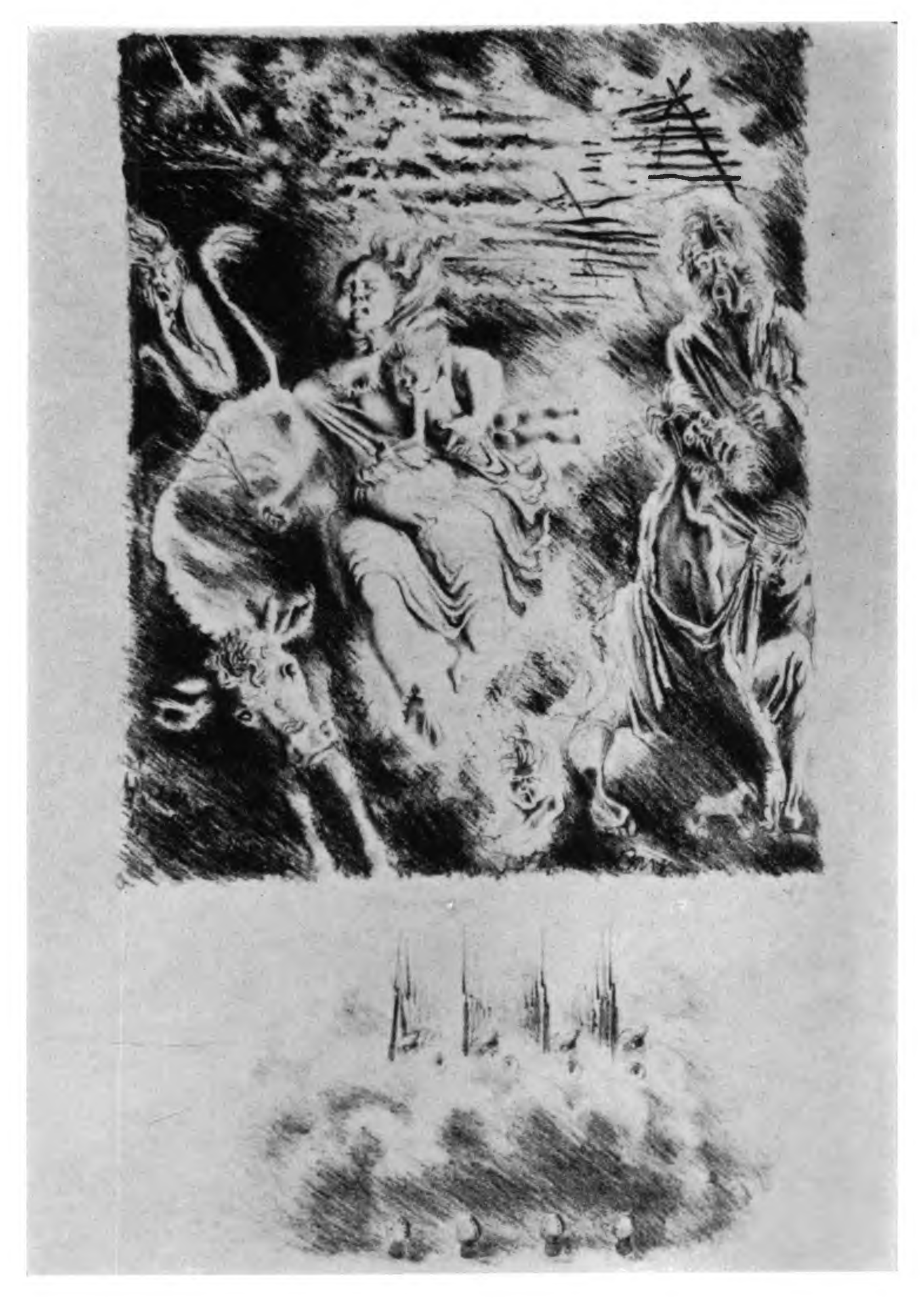


Иллюстрация и заставка к «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. 1933



Иллюстрация к «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. 1933



Иллюстрация к «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. 1933



Иллюстрация и заставка к «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. 1933



Иллюстрация и заставка к «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. 1933

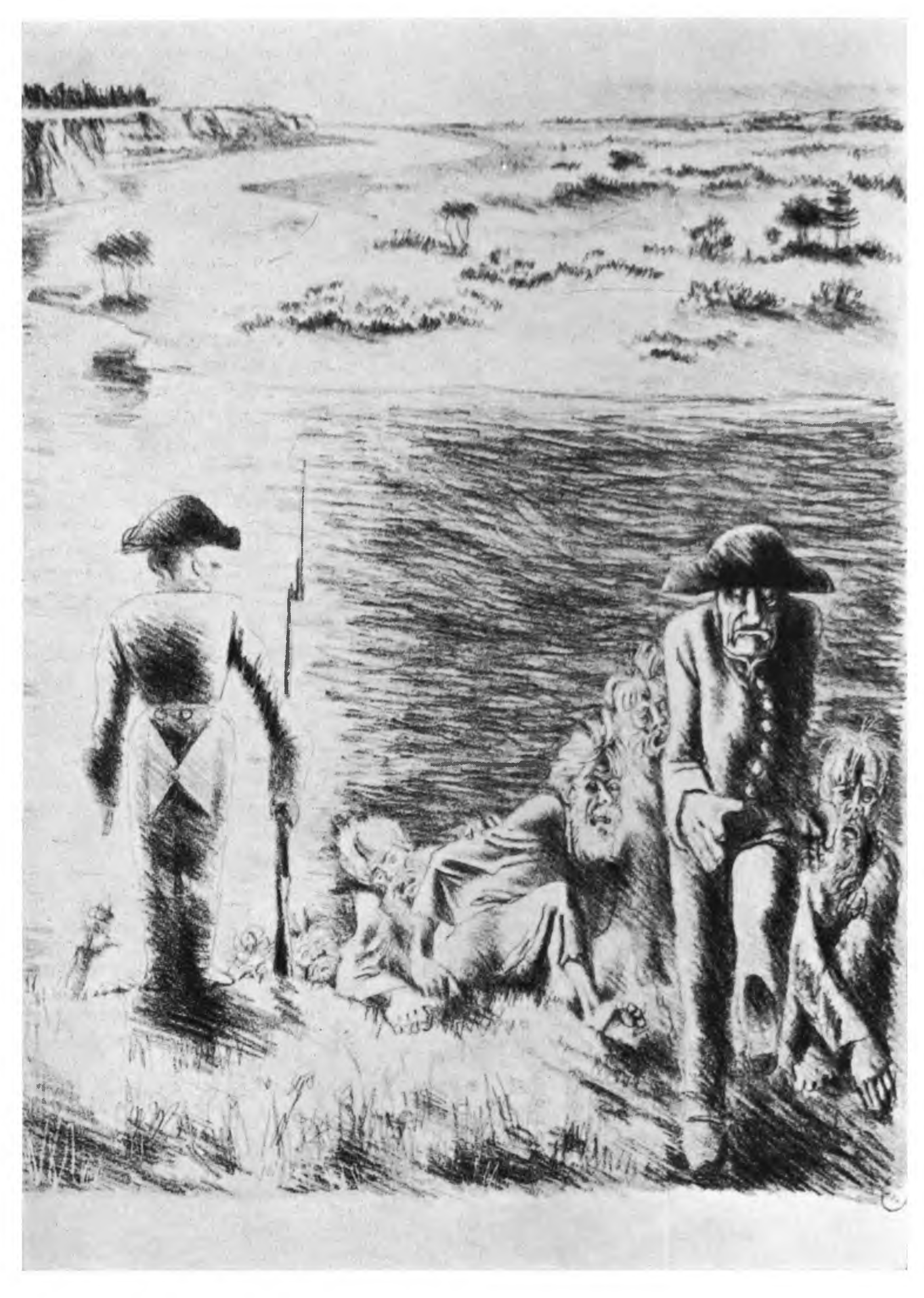


Иллюстрация к «Истории одного города». М. Е. Салтыкова-Щедрина. 1933

ший народолюбцев, как пишет об этом Решетников, автор «Подлиповцев». Народ, избивавший своих жен, как пишет Чехов в «Мужиках». Народ, о котором писал великий народолюбец Лев Толстой, подмечая губительные раны гнета и в «Войне и мире», и во «Власти тьмы». Народ, у которого вековое угнетение воспитало ненависть к угнетателям, недоверие ко всему, хотя бы и благотворному, что извне приходило в его быт. Народ во власти тьмы. И вот сатира Салтыкова-Щедрина должна была собрать, сконцентрировать эту тьму. Сатира эта безжалостна к угнетателям, но она столь же безжалостна и к моральным уродствам, порожденным в народе, вызванным вековым угнетением. Я сознавал необходимость вместе с автором этой великой сатиры острием своего карандаша срезать те болевые наросты на теле народном, которые, как скальпель хирурга, срезает слово сатирика. Пусть больно, но начисто срезает. И до моей сюиты, и после появлялись иллюстрации к «Истории одного города» сентиментальные. Авторы этих подслащенных историй с пряничными образами народа забывали, что сатира есть сатира — ее задача срезать, хирургически срезать болячки. Глуповцы у Салтыкова-Щедрина иногда доходят и до возмущения. Иногда они могут поставить своего градоначальника на колени и заставить его каяться (так было с бригадиром Фердыщенко). Все, что угодно, только не сентиментальность.

Я ожидал, а вдруг еще не придется иллюстрировать и, конечно, волновался и переживал, неоднократно мечтая о том, чтобы миновала меня чаша сия. Но, увы, я должен был испить ее до дна.

Я читал книги наших великих народолюбцев — «Подлиповцы» Решетникова, «Война и мир» и «Власть тьмы» Толстого, «Мужики» Чехова, «История села Горюхина» Пушкина — вещь, послужившую, очевидно, побудительным фактором для Салтыкова-Щедрина. У них я находил поддержку. А впоследствии мне пришлось сделать автолитографию на тему «Села Горюхина». Там ничтожество угнетателей и предателей противопоставлено величию и силе Могучего Русского Народа. Но у Салтыкова-Щедрина глуповцы в своем одичании, потере человеческого облика «обросли шерстью».

Органическая готовность иллюстрировать состоит, с одной стороны, в верном, правильном прочтении идеи произведения и, с другой стороны, в накоплении образов для выражения этой идеи автора.

Мне нужно было воскресить все то, что я видел. А видел я много и хорошо знал и чувствовал народ и в раннем детстве, и в период юности и возмужания. Наш учитель рисования, страстный этюдист Илья Макарович Костенко водил нас по деревням, полям и лесам, и мы жили с народом, вслушивались в трагические его истории, а этот народ в базарные и праздничные дни одной своей гранью давал все для сатиры Салтыкова-Щедрина. Я говорю «одной своей гранью» потому, что в целом народ оставался народом сильным и прекрасным. А сатира есть сатира и цель ее — отсечение гнилых наростов. Эти наросты я тоже видел, и потому решился на сатиру. Тем более, что положительные утверждающие образы были моей постоянной творческой сферой.

Итак, образы народа жили во мне, и нужно было лишь отобрать те, которые могли бы выразить мысль сатирика. Многие из них овеяны любовью и сочувствием, как, например, Аленка и некоторые мужики, ну, хотя бы стоящие на коленях.

Иллюстрации я решил выполнить автолитографией.

К литографскому карандашу я уже привык, и в один прекрасный день мне в мою мастерскую привезли десятка два хорошо подготовленных камней. Первый камень заполнен был рядом проб и фактурных, и сюжетных. Оттиснув этот опытный камень и уяснив себе пределы возможного, я начал работать. В этот период наш Союз художников получил помещение на Мойке. Пока только верхний этаж. Наши собрания происходили еще в залах Общины художников на Петроградской стороне. Я принес туда первые оттиски и получил не слишком горячее одобрение. Но через некоторое время у нас была выставка на третьем этаже помещения на Мойке. Там было уже несколько оттисков, среди них «Аленка», портреты градоначальников и некоторые другие.

Помню, что «Аленка» давалась мне несколько трудновато. Она хорошая русская женщина — и вот в ее жизнь вторгается грубая сила Фердыщенко. Аленка в смущении и раздумье грызет бусы. Сейчас меня удивляет, что образ этот в предварительном рисунке у меня нашелся в то время, когда мы жили на даче художника Френца в Мариенгофе и когда я писал на пленэре «Девушку с ядром» — ту, которая сейчас в Государственной Третьяковской галерее. Именно там, в очень приятном саду, хорошо работалось. Конечно, я не возил туда камней но многие образы рождались именно там и вырабатывать образы и думать там было удобно. Концепция иллюстрированной истории города Глупова созрела в процессе накапливания образов, и самый строй книги подсказывал эту концепцию. Для некоторых портретов градоначальников сначала я отвел целые страницы. Например, градоначальнику, которого гроза сломала пополам. Подумав, я отказался от этого, и портреты выразились в двух различных размерах, побольше и поменьше. Часть их устроилась в малых размерах. И это хорошо отразилось на монтировании страниц.

Я отказался от конкретного подтверждения намеков автора на исторических лиц во внешности портретируемых и исходил из выявления характеристической сущности в произведении, так как в основном сатирической обрисовке персонажей подвергались также отдельные черты, хотя, может быть, и основные, но тем не менее черты сути, а не внешности. Некоторые критики и искусствоведы бросали мне упреки за это. Но я не могу с ними согласиться. Обращение к внешности исторических лиц могло лишь повредить силе выраженности сатирического укола. Соскальзывая с черт внешнего вида отдельного лица, хотя бы и исторического, этот сатирический укол поражает все типическое в целом этого классового нароста.

В еще большей степени выразилось это, пусть болевое, но хирургически исцеляющее действие сатиры в образах народа, ибо угнетение порождает не только классовую ненависть в народе, но в извест-

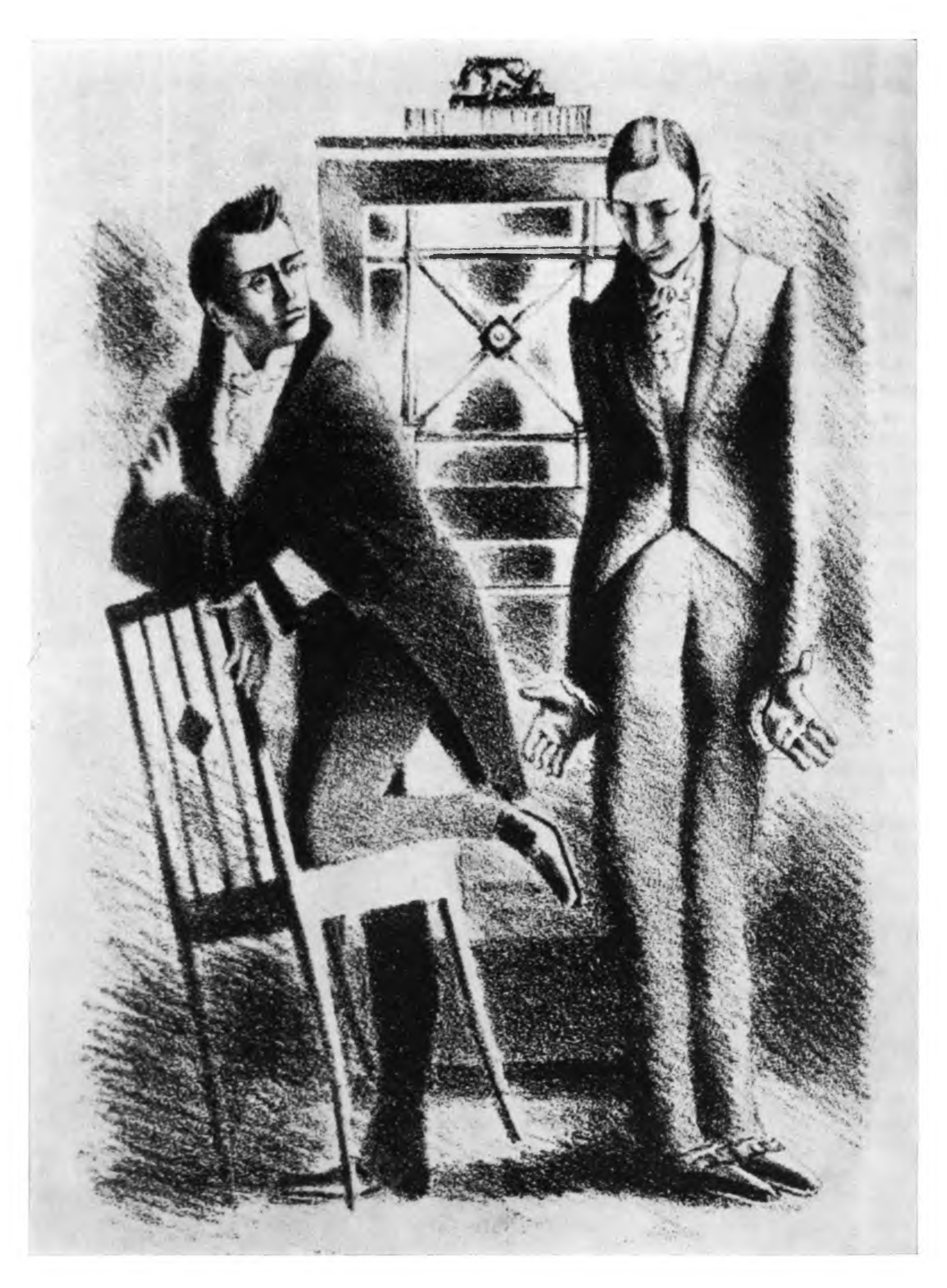


Иллюстрация к «Горю от ума» А. С. Грибоедова. 1935

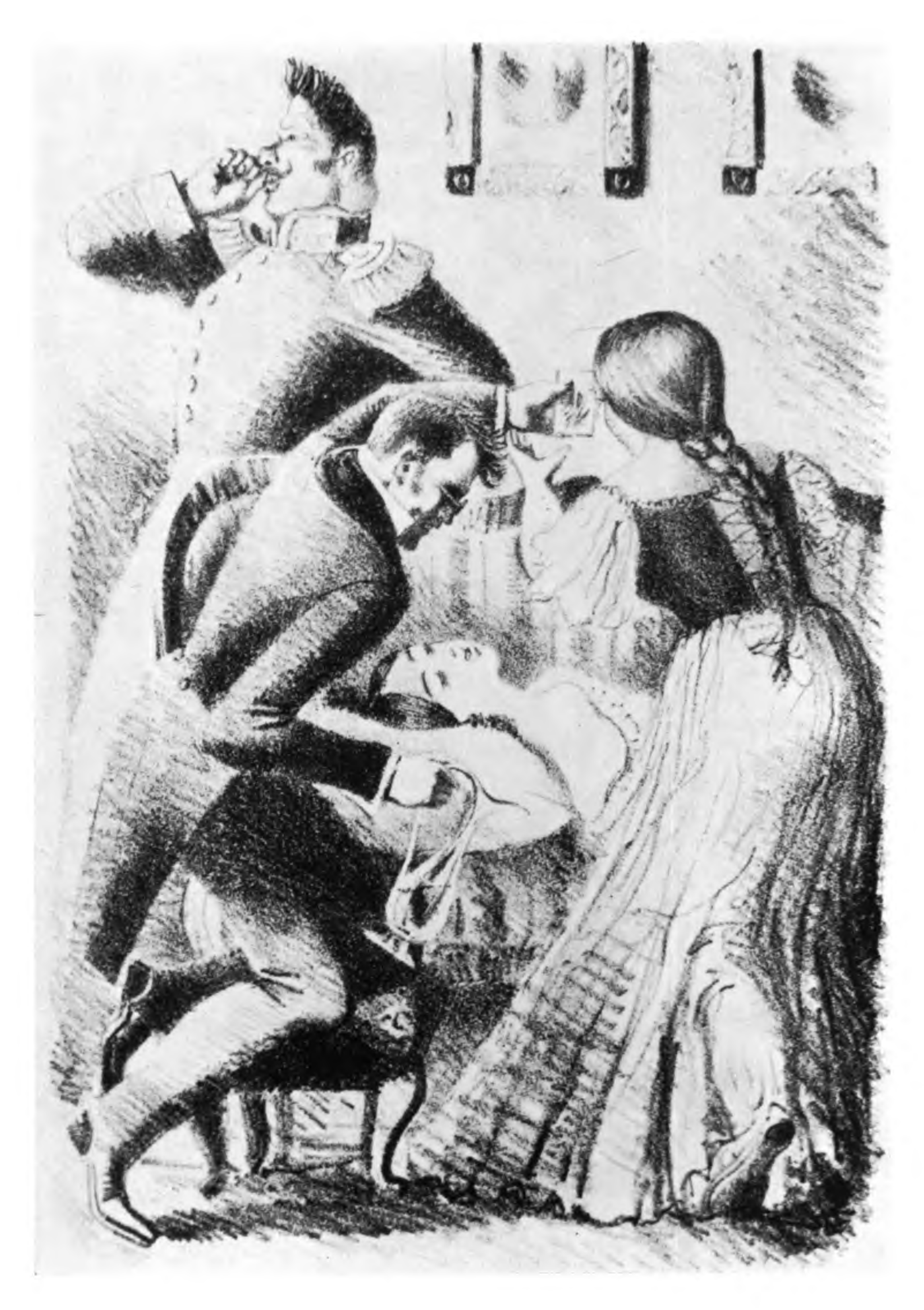


Иллюстрация к «Горю от ума» А. С. Грибоедова. 1935

ной мере и искажения его моральных качеств, его духовного строя. Об этом говорил Салтыков-Щедрин, и я не мог не следовать за ним.

Шел третий год работы. Этот год уже стал мукой. Очень нелегкое дело жить в обществе таких чудовищных образов и следовать за сатириком тяжкими путями.

Наконец, я сделал фронтиспис. На облаках, над тюрьмой сапожищами уперся жандарм — видна только его шапка и руки, держащие герб города Глупова. Герб разделен пополам, в верхней его части розги, в нижней — цепи...

Слева герб поддерживает с неохотой и мукой в лице мужичок робкий, сказочно робкий, а правую должен был бы поддерживать другой мужик, высоченный — бунтарь. Он отшатнулся от этой роли с возмущением и гневом. Герб пошатнулся, готовый сорваться. Мне кажется, это было удачей. Мне пришлось услышать много восторженных слов по поводу этого фронтисписа, но место фронтисписа заняла иллюстрация, где крестьянин и его семья, жена и ребенок, с безумной тоской встречают недород на поле, в которое они вложили столько труда.

Не попал в печать и еще один лист: «Колесо истории», концовка, которой я предполагал закончить книгу. Это лист, который мы с Сокольниковым решили не давать в печать. Колесо, с которого уже готов слететь обруч, мчится, усиленно двигаемое ногами, одетыми в жандармские штаны и сапоги со шпорами. Колесо должно наткнуться на скалу 1905 года и на другую скалу, 1917 года, о которую оно должно было неминуемо разбиться. Этот лист, очень впечатляющей силы, показался нам тогда несколько перенасыщенным. Но смысл его в том, что кончилась история старая и должна начаться история новая. Она и началась.

Смонтировали книгу мы с Сокольниковым в один присест. Каждый оттиск нашел свое место. Книга печаталась в типографии имени Ивана Федорова с большим стремлением к наибольшей выразительности.

Итак, книга вышла, вызвав волнения, преимущественно восторженные. Большой размер делал ее книжищей. Газета «Вечерний Ленинград» напечатала рецензию под заголовком: «Шедевр полиграфического искусства». Музеи тоже могли иметь у себя комплекты оттисков. Пока на свои выставки я посылал отдельные оттиски, и, наконец, на Международной выставке в Париже в 1937 году они экспонировались в большом количестве в разделе книжной графики, и высшее международное жюри присудило мне «Гран-при», высшую премию.

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин, просмотрев книгу, сказал: «Это конгениально Салтыкову-Щедрину». Мне рассказывали, что А. М. Горький показывал руководящим товарищам оттиски и они были встречены весьма положительно. У многих в Ленинграде и в Москве эта книга стала чем-то вроде настольной книги.

Я сделал автолитографский лист для «Истории села Горюхина» А. С. Пушкина. Этот лист слегка раздражал меня некоторой близостью штриха к щедринской серии. Но меня успокаивала взаимосвязь «села Горюхина» и «города Глупова»; хотя в них и была очень большая



Иллюстрация к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя. 1936



Иллюстрация к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя. 1936

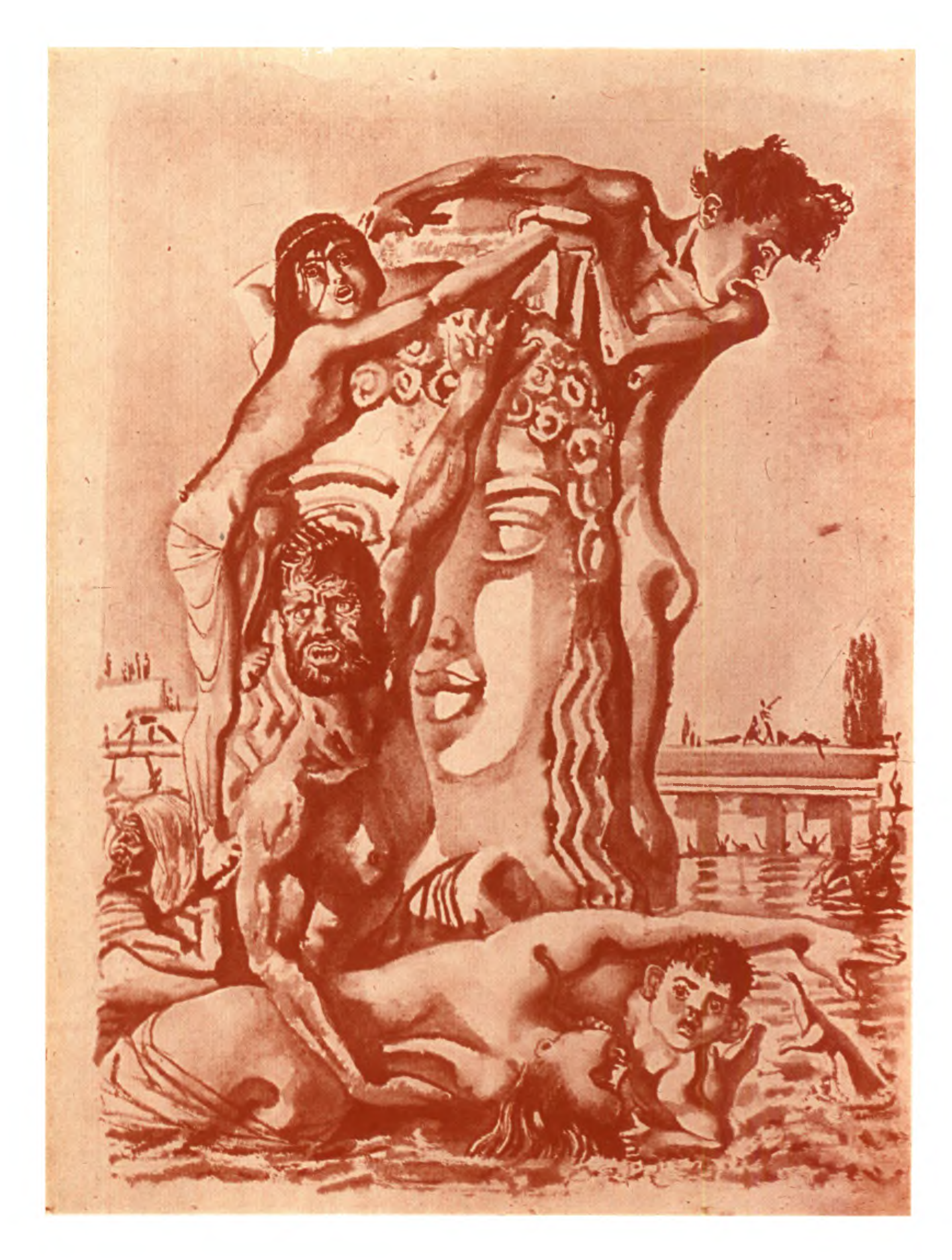


Иллюстрация к «Лже-Нерону» Л. Фейхтвангера. 1937



Иллюстрация к «Лже-Нерону» Л. Фейхтвангера. 1937



Иллюстрация к «Двенадцати подвигам Геракла. Мифы Древней Греции» Л. В. Успенского. 1938

разница, но в то же время их объединяла мысль о конкретных ранениях народа от гнета правителей.

Я должен был сделать еще иллюстрации к «Горю от ума» Грибоедова для Гослитиздата и «Мертвым душам» Гоголя для издательства «Academia».

«Горе» я делал с удовольствием и с некоторым ироническим все же отношением к Чацкому. Режиссер А. Д. Дикий нашел даже, что эта доза иронии недостаточна, а издательство, наоборот, сочло, что ирония неуместна и вообще сатирическое отношение к героям комедии нежелательно.

Перед тем как начать работать, я много думал и пересмотрел постановку Мейерхольда. Случайно в Городском комитете художников я встретился с Яхонтовым. Он показывал нам ряд сцен из «Горя» — очень остроумных и тоже очень иронических. Все это вызвало у меня тогда весьма сложные мысли. В сцене «Мильон терзаний», мне кажется, удалось передать характер общества.

Чацкий, нервно подавленный обществом и поведением Софьи, бежит с криком: «Карету мне! Карету!» Он был неспособен стать выше этого общества.

Планы издательства изменились, и мой труд оказался ненапечатанным. Книга вышла без иллюстраций, с одним рельефным оттиском на обложке по моей автолитографии, изображавшей Фамусова, Скалозуба и Чацкого.

В издательстве «Academia» предполагалось капитальное издание «Мертвых душ» Гоголя, и я с увлечением работал. У меня было готово большое количество предварительных рисунков, несколько литографских оттисков и один законченный рисунок как пробный образец страничной иллюстрации.

Меня очень увлекала эта тема, тема разложившегося общества на фоне народа — мощного, сильного, щедрого, как тот мужик, который нес громадное бревно, как та женщина, которая осуждала чудовищную скаредность Плюшкина. Вообще я мечтал развернуть картину Руси народной и на фоне богатырских этих образов — лики ничтожеств, владетелей живых и мертвых душ.

Остались два автолитографских оттиска: Чичиков у Коробочки в момент, когда он посулил ей черта, и Чичиков у Плюшкина среди его «богатств». В нижней части листа заставка — дом Плюшкина и затем рисунок — Чичиков у Собакевича.

Среди подготовительных рисунков — Петрушка, рассуждения о колесе (доедет или не доедет оно до Москвы) и ряд других. Вот все, что осталось от замысла, которым я жил в те дни. А я мечтал все восторженное, живое и прекрасное в народе выразить здесь. Но, увы...

Сейчас мне очень трудно установить, в какое время я проделал огромную работу над иллюстрациями к книге Чапыгина — «Гулящие люди». Эту серию я делал на литографской бумаге. Переводил мне на камень тот же печатник Коротков в литографских мастерских Академии художеств. Он же оттискивал на камень рисунки к поэмам



Иллюстрация к «Разину Степану» А. П. Чапыгина. 1949



Иллюстрация к «Русским повестям XIX века 70—90-х гг.». 1956



Иллюстрация к «Анне Карениной» Л. Н. Толстого. 1952



Иллюстрация к «Анне Карениной» Л. Н. Толстого. 1952

А. С. Пушкина. Эти оттиски малого размера я делал в Сестрорецке. О них я вспомню, когда обстоятельства возвратят меня к Пушкину — любимейшему моему поэту — в работе над иллюстрациями к «Евгению Онегину». Самой крупной и самой неожиданной по исполнению была большая работа над иллюстрациями к «Лже-Нерону» Лиона Фейхтвангера. Эта действительно увлекшая меня работа сближала мой труд с теми принципами, которые к этому времени овладевали мною в изобразительном искусстве того времени. Правда, в аспекте утверждения положительного, современного. Эта серия содержала в основном осуждение лжеправителя, вызванного к жизни как авантюристическая месть, уже не в форме сатиры, а в форме резкого обвинительного акта тирану, властолюбцу, услаждавшему себя жесточайшими и бессмысленнейшими мучениями народа и, наконец, казненному им.

Я к тому времени, утомленный изготовлением автолитографских клише, сделал эту серию на бумаге акварельной киноварью, одной киноварью. Фейхтвангер был доволен серией, и мне передавали из ответа его на посланные ему издательством фотографии моих красных рисунков его фразу, в которой он находил счастливой удачей мое решение темы.

Роман давал ряд очень увлекательных мотивов для художника. И спор Теренция-горшечника с женой, с раздражением не допускающей его влипать в опаснейшую авантюру, и испуг мальчика на свалке статуй Нерона, куда пришел Теренций, чтобы на основе этих обломков усваивать манеры императора. И шествующий по улице Теренций в виде Нерона, и гибнущий, и, наконец, идущие на казнь Лже-Нерон и его сообщники, и как финал всему — народ, разбивающий гигантское изваяние Лже-Нерона, и одинокий Варрон в изгнании, переживающий сокрушительный крах своей авантюры.

К этому времени я вместе с бригадой написал гигантское панно для Международной выставки в Париже. Но прежде чем перейти к этому, необходимо рассказать о театре, который сыграл весьма замечательную роль в моем творческом пути. «Виновен» в этом, главным образом, ставший сразу же популярным «Город одного города». Обилие различных персонажей, постоянно действующих, просилось на сцену.

Однажды ко мне пришел режиссер Большого драматического театра С. А. Морщихин. Но об этом в следующей главе.

ДО ВОЙНЫ

Театр

Популярность «Истории одного города» оказалась настолько обширной, что я вскоре же после выхода в свет книги с моими иллюстрациями получил ряд предложений от режиссеров Киевского драматического театра, из Одессы, из Москвы от Охлопкова, и вот, наконец, пришел ко мне режиссер ленинградского Большого драматического театра С. А. Морщихин, красивый, безбородый (после войны он носил бороду), уговаривал меня оформить спектакль «Бесприданница» А. Н. Островского. Он сделал в тексте ряд режиссерских переработок и перестановок, которые, как мне кажется, обостряли и осовременивали спектакль. Я согласился и принял предложение.

Зеленый косогор Волги изображала зеленая ткань, которая спокойной и свободной занавеской свисала вниз. Сверху, на высоком столбе торчал фонарь, и с мостков, образовавших почти над занавеской место для прогулок, спускалась лестница с площадочкой. Доходя до уровня авансцены она поступала в оркестровый бассейн, увеличивая громадность этого волжского косогора. Справа станок, также входящий в рельеф косогора, и обычный приглашающий вход в ресторан. Перед ним на станке несколько ресторанных столиков. На этой сцене разыгрывалась вся драма пьесы. Здесь обессиленный потрясениями Карандышев—Свирин упал на ступеньку и здесь же умирала от его выстрела Лариса (Лариса — артистка Казико). Здесь внизу купцы разыгрывали Ларису в орлянку. В этой сцене я оставил только верхний свет, как бы от фонаря, так, что лица, прикрытые шляпами, рисовались темными силуэтами. Это вызывало протест актеров и некоторых театральных критиков (Гвоздев). Актеры не любят, чтобы их лица не были освещены, хотят, чтобы зрителям видна была их мимика. Но я настоял на своем, и это сделало сцену действительно потрясающей. Понимающие в искусстве и пластике оценили это. Во время сцены, когда купцы разыгрывали в орлянку женщину, ищущую подлинной любви, обманутую, оскорбленную и брошенную, только потому, что она нищая — бесприданница, в театре стояла гробовая тишина, ибо свершалось нечто ужасное и оскорбительное, нечто более ужасное, чем выстрел...

Предельная выразительность сцен требовала от художника предельного лаконизма в изображении той обстановки, в которой происходили события.

Мне кажется, удачно решалась сцена в гостиной Огудаловой. Я спроектировал дюралюминиевый каркас этой гостиной и коридорчика. Занавеси с изображениями амуров были укреплены на верхней части его и имитировали стены гостиной. Комната, заставленная утратившей форму старой мебелью, казалась тесной. Кнуров в поисках Ларисы с трудом пробирался к коридорчику и осторожно касался рукой занавесок. Огудалова лихо проходила через этот коридорчик, и занавески разлетались в стороны, а когда по нему проходила Лариса, они ритмическими колебаниями сопровождали ее движение. Там, в этой гостиной, она пела свой романс.



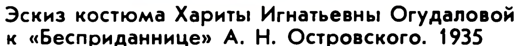
Эскиз декорации к «Бесприданнице» А. Н. Островского. 1935

Я молода,
Во цвете лет
Страшусь услышать рокот моря...

Третья декорация изображала нижний этаж квартиры Карандышева. В верхнем этаже пир. В нижнем мебели нет, вся наверху. Одна вешалка. В перерыв пира вышли отдышаться. Около вешалки курят. Винтовая лестница уходит за потолок. Робинзон с лестницы заглядывает на верхний этаж и, обращаясь к тем, кто внизу, рассказывает, что происходит выше. Спускается пышно разодетая Огудалова. Мебели нет, она садится на подоконник. Спускается Лариса — и тут происходит сцена тайного бегства.

Образы актеров меня интересовали не меньше, чем сама сцена. И Лариса, и Огудалова, и Карандышев, и его тетка очень хорошо, сливались с носителями образов. Лариса — прекрасная, с трагической





Эскиз костюма Хариты Игнатьевны Огудаловой к «Бесприданнице» А. Н. Островского. 1935



Эскиз костюма Ларисы к «Бесприданнице» А. Н. Островского. 1935

судьбой женщина, бесприданница, жаждущая и как будто бы нашедшая настоящую, подлинную привязанность в лице Паратова, была прекрасно выражена всеми движениями, всеми интонациями превосходной актрисы Казико. Я сделал несколько ее изображений — и в белом платье невесты, и в красном одеянии увеселительной гостиной Огудаловой, где она пела под аккомпанемент цыгана свой трагический романс. И этот красавец, нацелившийся на солидное приданое и втайне соблазняющий Ларису,— хороший актер, потребовавший от меня весьма внимательной обработки.

Огудаловой — Виндинг стоило пройти один раз по сцене, чтобы ее образ сформировался и для будней, и для свадьбы. Карандышев и его тетушка — Свирин и его мать, актриса, игравшая тетку Карандышева, сами подсказывали решение их внешности. Цыган и цыганка,

Хлопок. Эскиз панно для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве. 1935

кстати сказать, приглашенные из цыганского театра, решались сами собой.

Как всегда, любители традиционных и даже не столько традиционных, сколько шаблонных форм спектакля, ворчали и на Морщихина, и на меня. Но обновленный спектакль шел и волновал зрителей свежестью театральных форм воздействия. Я помню восторженные отзывы Никритиной и других.

В театре появился художественный руководитель А. Д. Дикий, и я получил приглашение на оформление нового спектакля. Но, увлеченный другой работой, я не мог принять приглашения и предложил другого художника, который и выполнил эту работу при моих консультациях.

Здесь, в Большом драматическом, я познакомился с замечательными людьми и актерами — Скоробогатовым, Свириным и такими известными актрисами, как Е. В. Александровская и ее мать народная артистка Екатерина Павловна Корчагина-Александровская, прекрасная исполнительница роли Ларисы — Казико, с такой чуткой артисткой, как Никритина. На этом закончились мои связи с Большим драматическим театром имени Горького.

Всесоюзная сельскохозяйственная выставка

Всесоюзная сельскохозяйственная выставка привлекала в какой-то мере художников к оформлению стен павильонов выставки монументальными панно.

Но это были отдельные панно, а не полифонические произведения, и от художников почти не требовалось поиска соответствующих форм выражения монументальности. Осуществлялась какая-то близкая к бытующим формам станковой живописи того времени концепция монументализма.

Но и эта возможность радовала и привлекала многих художников, в том числе и меня.

Мне кажется, что здесь монументальная выраженность могла бы, так сказать, добываться, вырастать, близиться к органической готовности мастера к подлинному монументализму.

К тому времени я уже сделал свое панно для Советского павильона в Париже, получившее высокую оценку, но во многом меня не удовлетворившее. И я был очень обрадован, когда мне было предложено написать панно «Хлопок» для павильона ВСХВ.

Мне сразу же представилась огромная масса народа в торжественном шествии. Отдельные национальности нашей страны связаны с производством хлопка и с его промышленной обработкой. Это обогащало и расширяло тему. Я взялся за разработку эскиза. Эскиз был одобрен. Я образовал бригаду. В нее входили Пакулин, А. Прошкин, Свиненко, Чугунов. Мы получили зал во втором этаже Академии художеств и там был установлен огромный холст. Рабочий эскиз в одну десятую будущего панно был к тому времени уже сделан. Эскиз сфотографировали, и каждый исполнитель получил по снимку разграфлен-



Делегатки. 1939

ного на клетки эскиза. Каждый имел свой участок, и рисунок панно вскоре был нанесен по всей плоскости холста. В отдельном альбоме я делал зарисовки типажей, уточнявшие образы эскиза. Работа шла быстро и не требовала никаких изменений в размере, в десять раз увеличенном.

Писали мы с лестниц и стремянок, из опыта зная о том, какими помехами угрожают леса.

В то время внимание общественности было поглощено проектом Дворца Советов архитектора Б. М. Иофана.

В этом проекте существенную часть композиции представляла величественная наружная лестница, выводившая народные массы участников собраний и съездов непосредственно на площадь. Вот и я взял момент, когда огромное количество народа после вдохновившей и воодушевившей его встречи с руководителями партии и правительства выливается на площадь Москвы. Утверждающие лестницу пилоны давали мне возможность фигурами людей, стоящих (а не идущих) на фоне этих пилонов, закреплять плоскость на значительной части холста в средней и верхней частях, где в основном движение шло от глубин дальнего плана вниз, к основанию лестницы.

Однажды, совершенно неожиданно я увидел свое панно заснятым на кинопленку. Это было в финале кинокартины «Светлый путь». Всего на какую-то минуту. Затем вдруг фигуры людей задвигались и пошли, лавина людей, вышедших из Дворца Советов и уносящих во все уголки нашей страны призыв к вдохновенному труду. Это была приятная и совершенно неожиданная для меня встреча со своей идеей. Я не знаю, сохранилось ли это панно, продолжает ли оно выполнять свою задачу по сею пору.

Это панно было не единственным. Вскоре после «Хлопка» я получил предложение написать панно для Ленинградского павильона. Здесь оформление было исполнено по эскизу Николая Михайловича Суетина, который и привлек меня к работе. Тема панно — А. А. Жданов среди передовиков сельского хозяйства. На основной стене павильона был огромный фотомонтаж. Мне предстояло использовать этот фотомонтаж для портретов передовиков сельского хозяйства. Справа и слева я ввел в композицию пропилеи, к тому времени построенные у входа на территорию Смольного.

Бригада у меня на этот раз была несколько другая. Включены были художники Забровский, Иванов, два брата Прошкины и архитектор Лапшин.

Панно смотрелось очень хорошо и очень расширяло маловатый по размерам вводный зал. На следующий после окончания Великой Отечественной войны год оно было заменено громадным барельефом, может быть, очень хорошим, но он губительно действовал на объемы зала, вливаясь в него своими формами, сдавливая его, а ничуть не расширяя объема. Это тем более досадно, что по заключению соответствующей комиссии, наше панно оказалось в наилучшей сохранности. Мы применили лучшие белила на казеине, изготовленном из творога нами самими. Я вижу в этом причину сохранности.

Практика выявила крайнюю степень временности многих подобных работ, выполненных технически и художественно несовершенно, которые списываются, даже не будучи сфотографированными. Таким образом, связанные еще с крайней срочностью исполнения, они в весьма малой степени являются сферой поисков монументальной выраженности, даже при наличии страстных стремлений к этому со стороны авторсв.

По-видимому, столь же хрупкая и неверная судьба постигла и наше послевоенное панно «Подписание соцдоговора».

Советская физкультура

Был уже готов проект Советского павильона Международной выставки в Париже. Архитектор Б. М. Иофан вдохновенно выразил ритмами архитектуры его смысл интернационального общения Страны Советов со всеми странами мира. Скульптурная группа В. И. Мухиной венчала первый, вступительный сектор павильона. В коридорах здания, где собирали макеты проектов, стояло несколько вариантов этой группы в гипсовых отливках. Это был интенсивный и прогрессивный творческий процесс, в конечном варианте которого мысль художника сформировалась наиболее совершенно.

Была изготовлена, также в схеме, модель разреза и заключительного зала. Скапливались уже некоторые экспонаты.

К внутреннему оформлению были привлечены, с одной стороны, москвичи Дейнека, Антонов и, кажется, Пименов или Вильямс, и, с другой,— ленинградцы Суетин, Гурвич, Рождественский и я. Суетин действовал строгими архитектурными формами, внушающими строгую ясность и четкость ритмов, ясность и четкость тех основ нашей советской идеологии и достижений, о которых экспозиция этого павильона должна была сообщить людям всего мира.

Такова была суть варианта убранства, который разрабатывал Суетин. Я вносил в этот проект свою долю миниатюрными эскизами панно.

Правительственным просмотром был утвержден наш, ленинградский вариант, и Суетин был поздравлен как главный художник этого павильона.

Через несколько дней он сообщил, что ответственнейшей частью убранства является заключительный зал. В нем должны быть установлены три громадных панно. Располагались они по темам: в центре «Лучшие люди Советской страны», слева «Советская физкультура» и справа «Советские дети».

Он спросил о моем мнении. Решение напрашивалось само собой. «Физкультуру» брался написать я сам. Для панно «Лучшие люди» я предлагал пригласить Дейнеку и для «Советских детей»— Пахомова. Без всяких возражений такое распределение было принято. Дейнека согласился, Пахомов тоже — и мы занялись эскизами.

Наконец эскизы были одобрены, началась их разработка. С некоторыми спорами согласовали размеры первопланных фигур, приготовили проекты и повезли в Москву. Оказалось, что москвичи не за-

кончили еще своих рабочих эскизов, и нас в тот же день отправили в Ленинград. Эскизы мои и Пахомова были одобрены уже без нас, особенно отмечалась монументальность их решения. Потом были отправлены в Ленинград и вручены нам.

Через некоторое время в Ленинград приехал Керженцев. Нам пришлось нести свои рабочие эскизы для окончательного утверждения в гостиницу «Европейскую», где остановился Керженцев. Наконец и это состоялось.

Надо было готовить холсты, но прежде всего потребовалось найти помещение для исполнения таких огромных полотен.

Дружественно относившийся к нам директор Государственного Русского музея Сафронов предоставил нам огромный зал второго здания Государственного Русского музея, построенного архитектором Бенуа и пока еще не занятого.

Моя старая дружба с Д. И. Кипликом позволила нам привлечь мастера грунта из его мастерской в Академии художеств. Холсты громадных размеров были набиты на колоссальные подрамники и некоторое время лежали на полу. Здесь же на полу они были загрунтованы казеиновым грунтом. На Черной речке нам было приготовлено достаточное количество казеиновомасляных белил по моему рецепту. Фабрика с полным сознанием важности и ответственности приготовила эти белила, но в какой-то степени они были слабее по силе белизны тех белил, которые приготовлял я сам и которыми написана «Девушка в футболке». Я заметил это руководителям фабрики, но они не смогли приготовить более сильных белил. Я растирал свои белила на казеине из чистейшего творога.

Композиция строилась так.

Как бы приготовление к народному шествию.

Основной элемент композиции — шар, перетянутый широкой красной лентой, на которой написано «СССР». На нем стоит девушка со знаменем, и пламенный порыв этого знамени завершает композицию в центре холста. Шар этот поддерживают юноши в белом и окружают, приготовляясь к шествию, девушки в голубом с букетами цветов, как и бывает обычно на парадах. Справа — молодая семья. Физкультурница-мать в красной майке, стоя на коленях, успокаивает рвущегося вперед ребенка. Отец в черно-белой футболке стоит вместе с ними. Девушка, сидящая на земле, обращена к этой группе. На фоне — стадион. Ряды для зрителей и свободные группы пловцов, теннисистов и гребцов. В небе, на его фоне — ряд парашютистов распускает свои парашюты.

Как мне кажется, известная сдержанность цвета, в основном чистого белого, красного и голубого в сочетании с цветом здорового загорелого тела юношей и девушек, правдивость и близость к охристым пигментам и композиция, строящаяся как последовательная сеть перекрывающих друг друга планов, утверждают монументальность всей концепции.

Композиция Дейнеки строилась в расчете на дальность смотрения по оси всего павильона, и масштаб центральных фигур был намного больше наших переднепланных. Но боковые фигуры центрального панно

были несколько меньше наших. Таким образом фигурный силуэт в схеме обладал монументальной целостностью, что поднимало смысл и воздействие ансамбля заключительного зала.

Исполнение всех трех панно на основе разработанного проекта имело бригадный характер. В моем случае, да, кажется, у Пахомова бригадный характер имела лишь первая, подмалевочная часть работы. До конца работал лишь А. С. Ведерников, которому я поручил пейзаж.

Хотя мы, два ленинградца и один москвич, работали отдельно, зная лишь эскизы, мы не видели панно Дейнеки, так же, как и он не видел наших панно, тем не менее никаких сколько-нибудь заметных разноречий в работе не получилось, когда они были в соответствующем порядке установлены в выставочных помещениях на Хорошевском шоссе. Конечно, все мы волновались, когда наши панно поднимали в вертикальное положение справа и слева от центрального. И тут же получили одобрение от товарищей. Мы делились опытом. И товарищи признали наш метод работы со стремянок, когда вся плоскость картины может быть полностью открыта, более правильным и продуктивным. Они работали с лесов. Вся плоскость панно была загромождена, и кажущееся удобство постоянно порождало множество неудобств. Нам никогда бы не пришло в голову такое обременительное устройство. Правда, риск стоять на ступеньке на высоте четырех-пяти метров — очень неприятная вещь, но мы мирились с этим.

Приняли нашу работу хорошо. Потребовались лишь небольшие поправки, с которыми каждый из нас легко справился.

За это панно Высшее международное жюри на Международной выставке 1937 года в Париже присудило мне высшую награду — «Гран-при».

За участие в разделе книжной графики на той же Международной выставке мне присуждена также высшая награда.

И по разделу станковой живописи (экспонировалась «Девушка в футболке») на той же выставке была присуждена мне золотая медаль.

Ранее, в 1925 году, за участие на Международной выставке в Париже, присуждена была мне золотая медаль за плакат.

Война

Война, страшная, как катастрофа, как землетрясение. Все знают это.

Сначала решимость вылилась в готовность идти на фронт. Уже направили. Уже попрощался с семьей. Потом отказали. Вернулся домой. Стал делать агитплакаты. Один, первый, удался. Приняли. Семьи художников эвакуировались. Рыл окопы вместе с другими. Под Петергофом попали под обстрел самолета.

Неоконченную картину «Бойцы вспоминают» ($2 \times 3{,}5$ метра) перетащил в Ленинградское отделение Союза художников. Мелом написал поверх живописи: «окончу после войны». Дочь Марию приписал к бригаде Союза. Дежурила ночью на крыше. Я тоже дежурил ночами на крыше. Фантастические ночи: с вечера начинали подниматься баллоны. Висели над городом.

Дочь Мария встретила Корчагину-Александровскую.

— Поедемте с нами, с театром, в Новосибирск.

Театр принял. Включили в эвакуируемый состав.

Подошел день отправки. Светило солнце, но так мрачно, как никогда. Я уехал с Академическим театром драмы имени А. С. Пушкина.

Для работы я получил небольшую комнату в стенах театра и начал привыкать к своим обязанностям. Сначала мне нужно было восстановить оформление спектаклей «В степях Украины» и «Кремлевские куранты». Я наново сделал декорации того и другого спектакля, руководствуясь уже установившейся на репетициях системой движения актеров в действии. С особой срочностью я сделал декорации к спектаклю «Кремлевские куранты». Все обходилось очень легко и просто, хотя опыт мой по сцене был весьма невелик.

Наконец, надо было наново построить спектакль «Стакан воды» Скриба. Я всерьез взялся за это дело, начал с того, что построил основу как бы шестигранного павильона, обозреваемая половина которого оставалась незыблемой в течение всего спектакля. Карнизы, опиравшиеся на расписные столбы, поддерживали плафон, также расписанный некоей сценой классического боя с рисунками колоннад. Задник, перспективно связанный с центром, создавал впечатление огромного зала, расписанного фресками. В центре Венера уговаривала Марса ехать на корабле к берегам, на которые напали враги. Справа девушка провожала уходящего в бой воина, а слева другая девушка ухаживала за раненым воином. Несколько люстр освещали этот зал. Зал мог превращаться в террасу королевского сада с балконом в центре, если задник с фресками поднять и заменить его задником, изображающим сад. Получается нарядная беседка в саду. Этот же зал мог превращаться в картинную галерею или в спальню королевы. Для этого нужны были лишь незначительные включения вставок между столбами, и это исчерпывало потребность спектакля в декорационном оформлении.

В Новосибирске я встретил многих актеров, с которыми встречался ранее. Говорю об этом потому, что моя связь с театром не была постоянной. Таких артистов, как Скоробогатов, Свирин, Екатерина Владимировна Александровская, я уже знал по Большому драматическому, но с Рашевской, Юрьевым, Мгебровым, Карповым здесь, за кулисами я встретился впервые. Суть дела была в том, что этому академическому театру не нужны были повторные решения тех, по существу классических произведений, которые ставились на их сцене.

Театр был реалистическим и по своему характеру. Интерес к работе над пьесой был велик, так как она все же вступала в жизнь и при этом вступлении в жизнь в каких-то областях своей концепции выходила с победой, а в каких-то — с некоторым поражением. Поэтому интерес не ослабевал. Не ослабевал даже тогда, когда театр не мог дать ничего, кроме того минимума, с которым он приехал сюда, в Новосибирск — в эвакуацию.

В этом отношении интересен был спектакль «Маскарад». В Ленинграде он был поставлен в чрезвычайно пышном оформлении Головина. Но эвакуация всего декоративного комплекса попросту была невоз-



Эскиз декорации к «Горячему сердцу» А. Н. Островского. 1943

можной в тот тяжелый для Ленинграда момент, когда она происходила. Решено было поставить спектакль «в сукнах», в концертном исполнении.

Я спроектировал громадную люстру — на весь спектакль. И не только на этот спектакль, а на все возможные в нашем театре, так как от нее можно было отобрать пять меньшего формата люстр и разместить их по различным местам в различных комбинациях, а средняя часть оставалась. Тюлевый занавес, который, будучи освещен с лица, скрывал все, что есть на сцене и открывал все, когда сцена освещалась.

Все актеры проводили спектакль, будучи одетыми в современные, подходящие для бала костюмы. Смысл и характер сцен выражался декоративными полотнами из реквизита.

Я подобрал и скомпоновал их так, что Юрьев был в восторге и отметил, что они помогают раскрытию смысла пьесы. Может быть, в этом и был действительный смысл, но, с другой стороны, тягостная драма, совершающаяся в пышности, гиперболизированной художником, также имела смысл.



Эскиз декорации к «Стакану воды» Э. Скриба. 1943

Юрьев подолгу рассматривал листы эскизов декорации, мысленно примерял их к действию вообще и к своей роли в частности. В дни спектакля он приходил в театр раньше всех и на подготовленной уже к спектаклю сцене вживался в свою роль.

По бокам сцены были установлены две огромные вазы, сделанные под ляпис-лазурь. Эти вазы, спроектированные мною, кое-какая мебель и громадная люстра в вершине сценической арки брали на себя всю заботу о художественном стиле времени «Маскарада». Спектакль прошел прекрасно.

Помню Е. А. Мравинского, из-за многолюдства премьеры ему пришлось сидеть у барьера оркестровой ямы. После спектакля, взволнованный, он стоя произнес: «Большое дело сделали вы этим спектаклем».

Если в «Маскараде» радовал меня предельный лаконизм и цвет так называемых сукон, сопутствующий нарастанию драмы, то в спектакле «Горячее сердце», где простая реалистическая декорация, изображавшая двор или берег Волги, или лес, или террасу купеческого дома то

днем, то вечером, то в лунную ночь, занимала меня участием своей выразительности в ходе действия спектакля.

Нужно сказать, что в этот период мы оказались в Новосибирске в среде деятелей искусства. Здесь в огромном, еще не завершенном помещении нового театра разместилась Государственная Третьяковская галерея. Здесь был Александр Иванович Замошкин и очень многие сотрудники галереи. Творческая беседа с людьми, близкими к искусству и высококвалифицированными, конечно, обогащала. От них, третьяковцев, я получал наиболее правильную и содержательную оценку своих декорационных опытов.

Государственная Третьяковская галерея развернула экспозицию эвакуированных работ, а некоторое время спустя в нижних залах отведенного ей помещения была открыта выставка той части лучших произведений из коллекции Третьяковки, которые попали из московской галереи в новосибирскую эвакуацию. Среди этих работ были «Девушка в футболке» и этюд к картине «Появление В. И. Ленина на II Всероссийском съезде Советов». Другая часть картин была направлена, кажется, в Свердловск.

Беседы об искусстве, о наших очередных задачах происходили и в местном Союзе художников. Здесь, в Новосибирске, находился И. С. Рабинович, поместивший в 1940 году такую хвалебную статью о моей картине «Появление В. И. Ленина на II Всероссийском съезде Советов».

Шла война.

Все ужасы этой войны доходили до нас в самых различных формах. В театре появлялись родственники актеров, которым удалось бежать с юга от оккупации. Их рассказы производили ужасающее впечатление. Я посещал госпиталь — писал там этюды-портреты. Написал, как помнится, пять портретов. Кроме того, я подолгу просиживал у постелей раненых, их рассказы были потрясающими не только по своему чисто военному боевому ужасу, но и по своему чисто человеческому трагизму. Одна девушка — медсестра пережила за два-три дня столько, что хватило бы на целую жизнь.

К сожалению, ни один из этюдов-портретов не сохранился, как не сохранились и другие работы — заказы, к которым я привлекал и товарищей-новосибирцев. Так нами, в основном мною, был составлен проект оформления главного зала Новосибирского вокзала. Я сделал проект-эскиз плафона этого зала, разработанный во всем объеме форм классической плафонной монументальной росписи. На стенах зала были определены места для стенной росписи, к которой, по общей договоренности, предполагалось привлечь новосибирцев.

Очень жаль, что не сохранился интересно наметившийся проект зала матери и ребенка, в котором потолок был декорирован ажурными орнаментальными арками. (В этой работе принимала участие моя дочь Мария — архитектор.) Из этого проекта сохранилось лишь среднее панно на тему «У лукоморья дуб зеленый».

В перерыв одного из концертов Ленинградской филармонии, где почти все мы встречались и которая находилась через дорогу от зда-



Эскиз декорации к «Табачному капитану» В. В. Щербачева. 1942

ния, занятого нашим ленинградским Академическим театром имени А. С. Пушкина, ко мне подошел композитор Владимир Владимирович Щербачев и предложил оформить спектакль «Табачный капитан» для Московского театра оперетты. Конечно, я согласился, несмотря на целый ряд сложностей, с которыми это было связано. Прежде всего нужно было выехать в Новокузнецк, где помещался эвакуированный Московский театр оперетты. Это был очень интересный городок, выросший около Металлургического комбината, где основным звеном был громадный узел доменных печей, который поражал своим величием и чисто живописными огненными эффектами.

Чтобы попасть в гостиницу, нужно было пройти очень длинным, более чем километровым тоннелем, по которому шла рабочая молодежь в двух направлениях и исчезала в пересекающих тоннелях вправо и влево. Среди этой молодежи было много девушек, одетых в комбинезоны. Большинство из них шли в обнимку. Часто они напевали песенки из оперетт. Видимо, это поддерживало бодрость их духа. Грустноватые лица их напоминали о войне. Из Новокузнецка время от времени очень собранные, очень хорошо обученные, опытные и прекрасно обмундированные солдаты торжественно отправлялись на фронт. Металлургический комбинат находился как раз напротив театрального здания, в котором разместилась оперетта. И входя, и выходя из театра, я видел этот доменный огненный пафос. Он каждый раз был иным, он жил, и каждый час соответствовал какому-то этапу его жизни. То он весь собранный,

овеянный пробивающимися отовсюду чуть гудящими дымками, то таинственный и затихший, с белыми огнями сверкающей электросварки в разных местах. Он попутно залечивал раны. Причем людей, постоянно занятых ремонтом сложнейших конструкций этого гиганта, никогда не было видно. Их невозможно было разглядеть в этом фантастическом сплетении ферм.

То он, пылающий огнем плавки, весь скрывающийся в тучах багрово освещенного снизу пара — совсем уже фантастический, как своего рода сооруженный руками людей Везувий. Я сделал три этюда и две небольшие картины («Домна Кузбасса», «Чугун идет»).

«Табачный капитан» подвигался достаточно быстро. К сожалению, весьма значительная часть эскизов каким-то образом исчезла из кабинета директора. Пришлось повторить — правда, это касалось главным образом грима и костюмов действующих лиц, но такое вынужденное повторение, конечно, сказалось на качестве и творческом характере эскизов.

Я считаю удачей тюлевый занавес и ряд сцен. Среди них — Москва, колоннада в саду мадам де Курси, комната командированных в Париж и Петербург, прибывающий к пристани корабль.

Некоторые эскизы погибли, и мне трудно говорить о них. Но помнится колоннада в саду мадам де Курси. Пожалуй, во всем этом не было ничего нового, но была красота,— мне аплодировали даже музыканты.

Кроме этого спектакля, я оформил еще «Дочь тамбурмажора». В этом спектакле было кое-что новое по сравнению с его традиционными оформлениями, но это, пожалуй, тоже не достижение. Вот в спектакле «Три встречи» с помощью проекционного фонаря на задник проектировались быстро бегущие облака, удалось передать полет неподвижного на самом деле самолета, который в конце концов идет на таран.

Вообще все эти спектакли для меня как для художника представляли большой интерес в использовании масштабов сцены, цвета фигурирующих сооружений, их освещения и так далее.

Прощаясь с Новокузнецком, я посетил то место, где написаны Ф. М. Достоевским «Записки из мертвого дома». Ничего не сохранилось. И хорошо, что в памяти людей сохраняется только написанное поэтом или писателем о таких местах.

Я снова в Новосибирске.

Здесь намечалось восстановление спектакля «Платон Кречет». Конечно, тут тоже не было ничего нового. Но я с удовольствием выполнил оформление этой постановки, применив некоторые ранее не фигурировавшие декорации.

Затем «Свадьба Кречинского». Хотя она и была самой обычной театральной постановкой, но все же обладала некоторыми новыми качествами в оформлении, способствующими расширению объема сцены.

Я продолжал посещать госпиталь и писал там портреты раненых бойцов. Не могу не рассказать коротко об одной трагической истории маленького артиллериста, которого я писал. Дело было под Сталин-

градом. Он сражался с врагом, отгоняя его от стен Сталинграда на правом берегу Волги, а семья его — жена, сын и дочь — приехали, чтобы встретиться с ним, и находилась на левом берегу. И вот он тяжело ранен, но жив, а семья вся погибла...

Самым увлекательным в этот последний период нашего пребывания в Новосибирске было задание решить сценическую коробку фронтового театра.

Группа актеров нашего театра во главе с директором отправлялась на фронт со спектаклем, и я получил задание придумать такую сценическую коробку, которая могла бы быть легко передвигаема и легко собираема в сложных и тяжелых фронтовых условиях и столь же легко изменяла бы свою конфигурацию в соответствии с развитием сценического действия.

Такую сценическую коробку я придумал. Это были ширмы из дюралюминиевых трубок, которые легко переносили два или даже один человек. Ширмы эти могли в плане дать любую конфигурацию, и каждые два нечетных элемента этих ширм могли разъединяться и вновь соединяться, так как их скрепляли верхняя и нижняя скоба, образующие рамку четной части.

Таким образом, выход — и не один — мог быть устроен в любой части. Ширма эта справа и слева прикреплялась к полу особыми, также устроенными из дюралюминиевых трубок треугольниками. Между крайним правым и крайним левым протягивался на шнуре занавес. Элементы декораций вешались на верхнюю часть рамок ширм. Организовать такую сценическую площадку было минутным делом. Собирать и переносить ее во фронтовых условиях было легко. Не требовалось никаких внешних условий — в закрытом ли помещении происходил спектакль или на открытом воздухе.

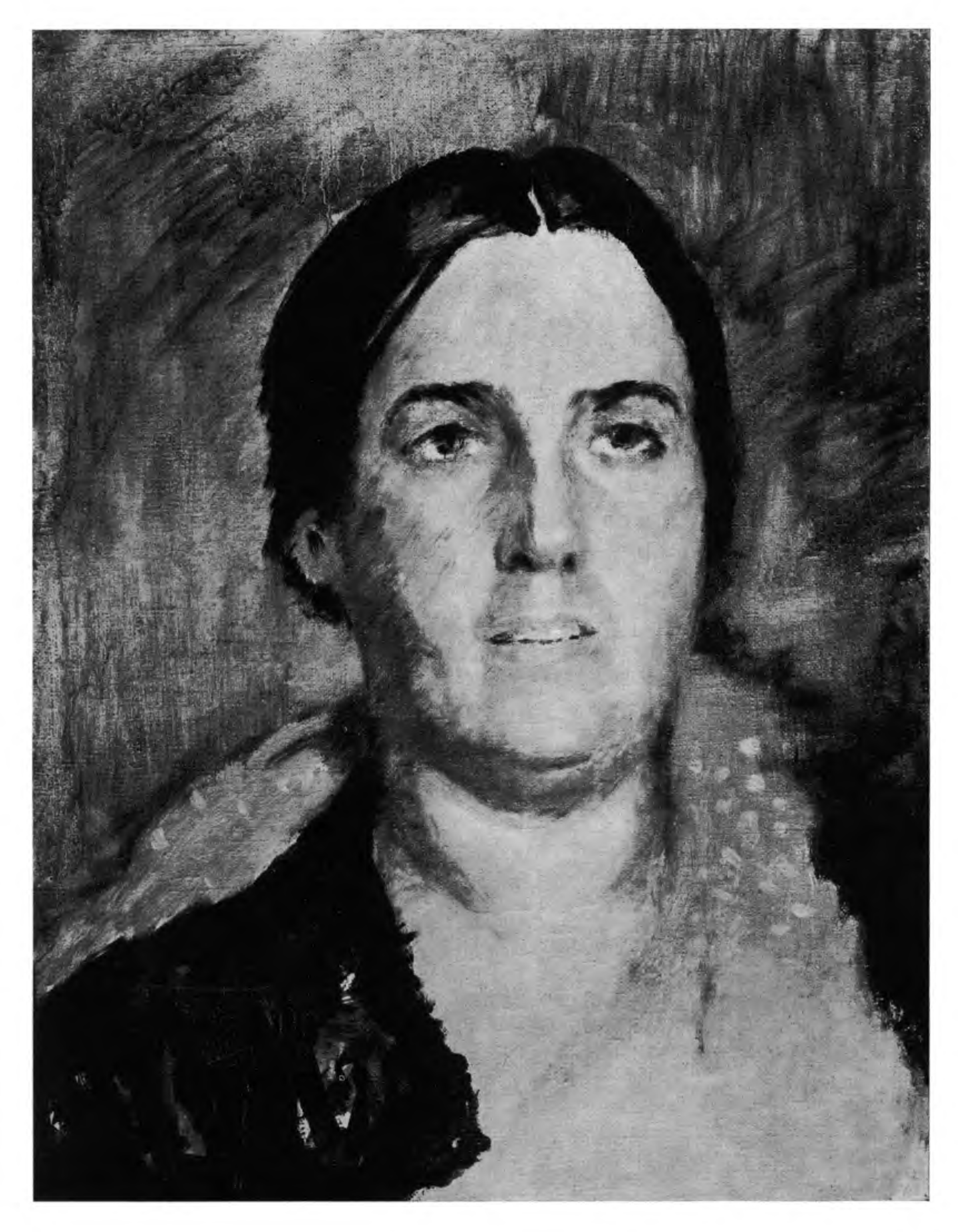
Она себя оправдала.

Одновременно с этой работой я писал для выставки «Фронт и тыл» в Москве большую картину «Начало блокады». В новом, еще не освоенном театре на центральной площади Новосибирска я получил мастерскую и в ней работал.

Новая картина изображала девушку, дежурившую на крыше одного из непосредственно близких к Адмиралтейству жилых домов. Мне удалось найти очень хорошую модель, и я ее писал прямо в картину. Девушка была терпеливая, выносливая и без всякого ропота героически выстаивала необходимое время на несколько приподнятой площадке, так как мне нужен был ракурс.

Девушка стоит на фоне адмиралтейской башни. Самолеты врага уже сбивают аэростаты заграждения, небо застлано тучами дыма и черными полосами — следами вражеских самолетов. Девушка в гневе сжала руки, готовая отразить сброшенные вражеские зажигательные и фугасные бомбы. На крышу дома залетела ветка дерева из ближнего сада, оторванная взрывной волной.

Картина довольно большая — 300×280 см. Я отвез ее в Москву. Сотрудники Государственной Третьяковской галереи встретили ее приветственно. Трогательно помогали мне, когда оказалось, что нужно за-



Портрет Екатерины Петровны Самохваловой. 1940

В филармонии. 1950—1956



красить белые края холста, после того как была надета рама. Но картину не включили в общую экспозицию, она была повешена на одной из стен лестницы, ведущей во второй этаж, напротив большой, ныне уже широкоизвестной картины Дейнеки, изображавшей оборону Севастополя. Такое соседство с крупным и уважаемым мастером, конечно было почетно.

В общей экспозиции этой выставки был написанный мною портрет народной артистки Е. П. Корчагиной-Александровской, потом подаренный мною Новосибирскому театру на память о днях, когда она там работала (картина погибла).

Хочу заметить, что Корчагина-Александровская внесла свою премию на строительство самолета, предназначавшегося для фронта.

В Москве, куда уже возвратился театр оперетты, я должен был поработать, чтобы преобразовать декорации к «Табачному капитану» для габаритов московской сцены и присмотреть за сборами дюралюминиевых ширм и специальных декораций к отъезду нашего фронтового театра.

В Новосибирске я работал уже над заданиями, связанными с возвращением театра в Ленинград.

Новосибирск хорошо нас проводил. Выдержав необходимый срок карантина в поезде, мы вступили на ленинградскую землю, землю великого города.

После войны

И сам, покорный общему закону,
Переменился я.
А. С. Пушкин

В Ленинграде я получил мастерскую для творческой работы. Во время войны здесь работал график П. А. Шиллинговский.

Я перетащил сюда часть сохранившихся своих работ. Не помню как, какими силами втащил сюда картину «Бойцы вспоминают», написал ряд новых этюдов для новой формулировки этой картины — воспоминания о Великой Отечественной войне. А она возникла в свое время как воспоминание о гражданской войне. Среди этих этюдов — старая мать и молодая мать с ребенком на руках, советский офицер, рассказывающий о бое, мальчик, молодой офицер и голова старого рабочего, провожающая и, кажется, несколько вариантов изображения офицера за столом.

Все собрались за столом. Интеллигентная семья молодых связана с пролетариями-родителями: старая мать, старый рабочий — отец.

Следы войны уже стерты. За роялем женщина, которую рассказ о войне отвлек от музыки.

В концепции изображения я не следовал ни Перову, ни Репину. Я стремился видеть все своими глазами. Единственное, что руководило мною, это правдивость, реальность и открытость профессионального действия: мазка и линии, проведенной кистью, но без всякого акцентирования.

Я уже точно не помню, кажется, тогда в моду входила пастозность, но это меня не трогало. И когда уже здесь, в Ленинграде, мастерскую мою посетил А. И. Замошкин (мы подружились с ним в Новосибирске), он долго молча сидел перед картиной и потом сочувственно произнес:

— Александр Николаевич! Отчего Вы... не хотите писать, как все?

Вопрос меня очень смутил. Как это я должен писать, как все? Кто это все? Ведь Пименов и Дейнека не пишут, как все. Отчего же мне нельзя писать так, как я пишу, руководствуясь своим видением реальности, концентрируя элементы этой реальности в реалистическую изобразительную концепцию и в этих работах, не деформируя ее ни для монументальной выраженности, ни для других лаконизирующих требований станковой структуры произведения? Изменения, которые произошли в структуре моей изобразительной концепции, в данном случае можно было бы определить как превалирование элементов специфически станковых, как усложненность объемно-пространственной трактовки изображаемого, как большую детальность в рисунке. Эти же факторы применимы и к следующим за этой работами: «Встреча друзей», «Город не сдается».

В картине «Встреча друзей» у меня изображена встреча в ресторане; война кончилась, все присутствующие нарядные и здоровые, и вот встретились. Ведь это тоже было, это тоже правда.

Я думаю, что главное состоит в восстановлении сил, в новом обращении к радости жизни и с новыми силами — к решительному осуждению войны за те колоссальные раны, которые она нанесла.

И мне кажется, что это совпадает с исторической правдой, так как именно сейчас стал по-настоящему понятен весь ужас войны.

Возвращусь к процессу своей творческой работы.

Ко мне обратились из Ленизо с просьбой порадовать своим творческим трудом зрителя. Я, исходя из своих взглядов, с энтузиазмом взялся и написал картину «В парке». Молодежь собралась в парке, на берегу речки, около украшающей этот парк статуи. Картина строится в основном из трех групп. После тягот войны люди снова пришли к солнцу, к радости, к здоровью. В центре двое танцуют. Левая группа девушек в купальных костюмах — у подножия статуи. Одна из девушек держит мяч. Они, вероятно, только что играли, и правая группа отдыхающих под ивой обращена к танцующим. Там расположился и гитарист, аккомпанирующий танцующим. На переднем плане девочка с собакой. Это сцена обычного отдыха.

Этюдов я не писал к этой картине. Их было у меня достаточно, но я рисовал группы, из которых составлялась композиция. Сохранилось, кажется, четыре или пять композиционных рисунков. Картина была встречена хорошо, и Государственный Русский музей заявил о своем желании иметь ее у себя. Приехавший в Ленинград председатель Всекохудожника Т. И. Катуркин каким-то образом отговорил Русский музей и увез картину в Москву. Он ее очень высоко расценивал за состояние радости и за авторский оптимизм.

От картины «Встреча друзей» остался лишь этюд официантки, который я считаю удачей, что бы о нем ни говорили, за правдивость и человечность, а также за цвет и ритмику построения всей фигуры.

Затем мною была создана картина «Город не сдается». Она экспонировалась на выставке в Москве и потом была передана в Государственный Русский музей. Там она находится и сейчас.

Идет бой за каждый квартал, за каждый дом Сталинграда.

Бойцы обосновались в одной из комнат. Взрывной волной отброшен внутрь комнаты тяжелый занавес. Крупные раскаленные искры или осколки ворвались вместе с ним. Обрушился рояль, перебиты стекла. Бойцы осыпают пулеметными очередями и гранатами врага, который внизу. Командир ранен. Над ним склонилась медсестра. Другая медсестра взяла из рук командира автомат и двинулась к окну, чтобы занять его место. В глубине, видимо, пробита крыша. Бойцы снизу подтягивают пулемет. Бой будет продолжаться.

Я писал несколько этюдов к этой картине: девушка, боец, пулеметчик. Для меня был очень важен отброшенный взрывной волной занавес. Иногда я сомневался: может быть, это я придумал для композиции, но военные, с которыми я консультировался, заверили меня, что так могло быть.

В этой картине мне хотелось передать мужество наших людей — мужчин и женщин. Женщин, сражающихся наравне с мужчинами.

В лаконизме цвета я стремился передать напряженность боя.

Мне думается, в какой-то мере это удалось.

Картина была репродуцирована в цвете. Так или иначе, она была написана, и это дало мне некоторое успокоение выполненного долга.

Героика

Видимо, действует закон непреложный: замысел, если срок ему исторически не созрел, остается неосуществленным. Так, не был осуществлен замысел гигантского Дворца Советов, проект которого составил архитектор-художник Борис Михайлович Иофан. Меня увлекал этот замысел, и я однажды уже использовал изображение гигантской лестницы, запроектированной архитектором, в монументальном панно для вводного зала павильона «Хлопок» на ВСХВ.

Люди, причастные к хлопку, после встречи друг с другом и с руководителями партии и правительства в пока еще воображаемом Дворце Советов уходят к своему труду.

Вскоре после войны в Ленинграде был Иофан и поручил мне роспись гигантского зала проектируемого им Дворца Советов, посвященного героике Великой Отечественной войны.

Это было громадное, волнующее задание. И я незамедлительно за него взялся.

Зал длиной свыше пятидесяти метров. Конечно, я искал и искал осуществления замысла. В конце концов он вылился в такое решение, как на предварительном проекте. Нижняя часть стен до высоты входов, обработанная красным мрамором по бокам дверей и крупным, оги-



Портрет Марии Алексеевны Клещар-Самохваловой. 1957

бающим мраморное поле орнаментом, занимала примерно одну треть высоты.

Две трети высоты отдавалось живописи. Вся плоскость стены делилась на семь частей. Средняя часть решалась в целом ряде вариантов живописи — от изображения Бранденбургских ворот до сброшенных вражеских знамен у Мавзолея В. И. Ленина. Этот вариан так и не был окончательно решен. Левая и правая часть стены разбита двойными пилястрами, каждая на три части, и каждая из этих трех частей имеет свою разбивку. Крайние справа и слева начинают повествование о войне. Левая крайняя изображает поле во время жатвы. Вражеские самолеты бомбят мирных колхозников. В левой части вражеский танк ворвался в поле и лес. Лес горит. Мужественные бойцы уничтожат танк. Обе эти части цельные, неделимые. Следующий раздел делится на три равные части, слева Ленинград — блокада, обстрел врага с Дворцовой площади и с кораблей нашего флота. В правой части, соответственно этому делению — Сталинград, оборона и начало наступления. Следующие третьи части делятся неодинаково. В середине — Советская Армия на подступах к Берлину. На узких боковых частях изображение Советской Армии, накапливающей силы. И в крайнем правом делении бойцы уже занимают рейхстаг. В левом третьем делении, в средней его части, бой на улицах Берлина, в правом узком — на подступах к городу, а в левом бойцы водружают флаг на рейхстаге. Обе эти части объединяются средней частью, которая, к сожалению, окончательно решена не была. Или это сцена у Бранденбургских ворот или бойцы к пьедесталу Мавзолея бросают отобранные у врагов знамена. Деление этих частей осуществляется парными пилястрами до двух третей высоты, и в верхней части стены изображены сцены быта и жизни нашей страны. В нижней части, на уровне обрамления мраморной панелью, на постаментах, обработанных барельефом, стоят бойцы как образы нашей боевой Советской Армии. Их восемь фигур.

К сожалению, оригинал проекта пока не найден, и я пользуюсь имеющимися фотографиями.

ЛЕНИН И НАРОД

Ленин и народ
Работа над картиной

О большой картине мечталось давно.

Впечатления молодости были ярки и постоянно возникали перед глазами. Образы пролетариев революционного Петрограда, солдат, матросов, крестьян.

И образ В. И. Ленина, освещавший все, придающий народной буре великое историческое значение.

Само собой, невольно в воображении возникали большие монументальные полотна.

Но путь к осуществлению замыслов был еще далек. Надо было накапливать профессиональный опыт.

И опыт, и уверенность нарастали вместе с жизнью: несколько плакатов на темы Октябрьской революции и в 1930 году первая небольшая картина «Речь с броневика».

В одну из Октябрьских годовщин она была воспроизведена в гигантских размерах на стенде у Финляндского вокзала.

Стоя перед этим громадным полотном, повторенным рукой другого художника, я многое понял.

Это было ночью. Мерцающий, полный движения полумрак привокзальной площади скрадывал недочеты картины. Отдельные вспышки трамвайных огней или фар как будто даже оживляли ее. Внутренним взором я видел ее более совершенной, и во мне созревала решимость взяться за большую картину на большую тему.

Тогда уже были написаны мною картины «Военизированный комсомол», «Киров принимает парад физкультурников» и большое панно для заключительного зала Советского павильона в Париже. И вот созревала органическая готовность к новой картине большого замысла.

Я долго искал. В нескольких вариантах эскизов пытался передать непосредственные впечатления.

Ленин проходил по коридору Смольного. Народ узнавал своего вождя.

Сияние лиц людей, потрясенных встречей.

Решения не удовлетворяли, я искал все новых и новых.

На последнем варианте коридор уходит в глубь картины. В. И. Ленин повернулся, чтобы войти в актовый зал.

И тут возникла мысль: а что, если изобразить В. И. Ленина входящим в актовый зал Смольного? В один прием я написал новый эскиз. Все изменилось. Эпизод превратился в событие.

Я показал все эскизы товарищам. Этот новый эскиз был единодушно предпочтен всем другим, и я получил возможность писать картину.

Маленький отрывок из моих воспоминаний. Я хотел бы рассказать о тех впечатлениях, которые легли в основу задуманных мною картин.

Я во втором этаже Смольного. Нижний этаж и сад перед Смольным имели вид революционного бивуака, а здесь, во втором, был штаб революции. За этими дверями размещался направляющий деятельность Военно-революционный комитет.

У меня не было решимости заглядывать в эти двери, я чувствовал себя всего лишь ничтожной песчинкой в этом людском потоке. Я всего лишь художник-студент, мой труд — очень уж скромный вклад в великое дело. К тому же я еще не знал в лицо никого из деятелей революции. Но я всем существом ощущал, что где-то, за одной из этих дверей был В. И. Ленин.

И вдруг в этой движущейся в разных направлениях толпе, как вздох, как шелест, возникло это имя: Ленин! Ленин!

По лицам людей я понял, что они видят В. И. Ленина, и мне никогда не забыть этих лиц. Взглядом я устремляюсь туда же. Прямо в нашу сторону быстро движется группа людей. Из-за голов я мог лишь ощутить это движение. Я поднимаюсь на носки, боясь упустить момент.

Я вижу лоб, который запоминается на всю жизнь, живые быстрые глаза. В чуть затихшей толпе я различаю его голос. Тогда еще не было его портретов, но я понял, что он — Ленин.

У одной из дверей движение остановилось, и убеждающий голос зазвучал явственней. Память сохранила слова, может быть, не точно, ведь с тех пор прошло много времени, но в ней они сложились так: «Правильно поступили, товарищи! Правильно. Так, только так мы должны поступать в настоящий момент». И дверь закрылась за ним.

Все произошло столь мгновенно и столь неожиданно, что некоторое время я не мог понять: было это или не было?

Невольно я вновь обратился к людям с новым вопросом. И на их лицах прочел, что это было, что был В. И. Ленин, что мы видели В. И. Ленина.

Дверь закрылась за ним. Вся масса как бы покачнулась и теперь вновь возвращалась к прерванному ритму будней революции.

На головах товарищей, которые шли за В. И. Лениным, появились фуражки, шапки, бескозырки. Теперь люди быстро двигались в обратном направлении.

Так уходят люди для новых героических дел, цель которых ясна.

Работа над картиной — сложная, длительная и ответственная. Для меня она становилась эпохой жизни, надолго поглощавшей все мои силы. Она мобилизовывала всю мою зоркость в направлении задач, поставленных в сфере замысла.

Я как бы уходил в плавание, отрываясь от исходной базы своего профессионального опыта на год, два, пять, а может быть, и более лет.

Этот уход в замкнутую сферу образов задуманного произведения неизбежно волнует художника, и, мне кажется, в этом волнении есть нечто от романтики первооткрывателей.

В самом деле: будет ли найдена та страна, которую в своем воображении представлял себе художник, верен ли избранный путь? Хватит ли сил?

Чем ответственней задуманное, тем целеустремленней, тем собранней становится весь профессиональный строй художника.

Теперь мой творческий глаз во всех явлениях ежедневно наблюдаемой жизни невольно искал элементы идейных, психологических, жи-



В коридорах Смольного. 1938

вописных, пластических состояний, способные занять соответствующее место в моей картине.

Углубление в творческий замысел для меня обязательно связывалось с углублением в сегодняшнюю реальность, в действительную, зримую жизнь. Хотя то, что я изображал, было уже историей.

Только в реальной, действительной жизни можно почерпнуть силу и убедительность образов, подобно тому, как Антей возобновлял свою мощь прикосновением к земле.

Я говорю о работе над натурой, об этюдах.

В этом отношении наши великие деды А. Иванов, Суриков, Репин — исторический пример для нас.

Они завещали нам: так работать!

Параллельно с разработкой композиции я приступил к этюдам.

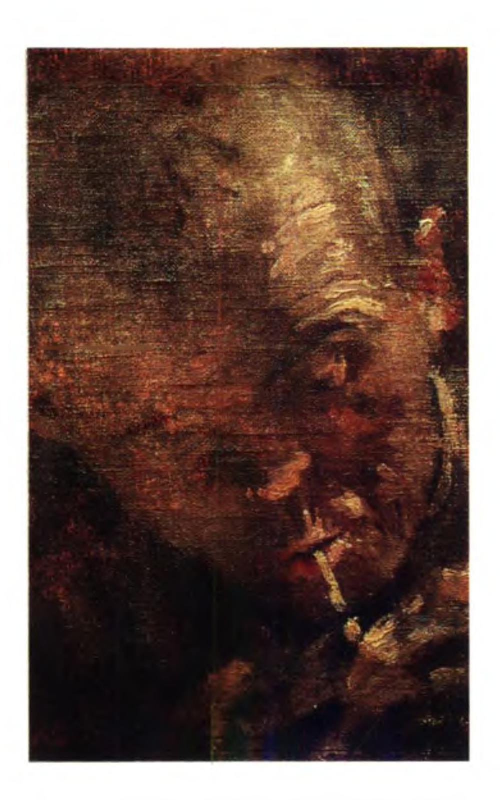
Мне нужно было создать среду.

В те годы в Смольном и в актовом зале я бывал часто, и зал с его золотистой атмосферой мне был хорошо знаком. Видел я его и в моменты, когда эта золотистая атмосфера была подернута мглой махорки, той мглой, которая в те годы присутствовала всюду, где было много людей.

С 1914 по 1917 год я учился на архитектурном факультете Академии художеств. Это помогло мне почувствовать архитектуру и пространство




Рабочий-красногвардеец. 1938



Закуривающий солдат. 1938

зала, ощутить размеры колонны, сопоставить с ней человека — революционного пролетария в его лучший час.

Величие зала и величие революционного подъема, которым проникнуты эти люди в солдатских шинелях, в бушлатах моряков, в куртках рабочих, я стремился слить в единое целое, в единый пафос события.

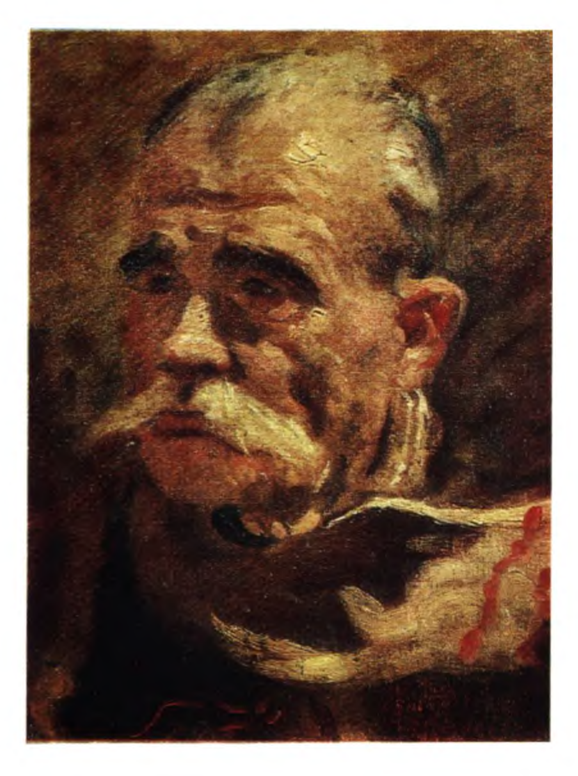
У меня была фотография, которая изображала урок танцев в этом зале. На фоне величественной архитектуры, созданной Кваренги, в освещении люстр институтки выполняли изящные па. Какими жалкими и неуместными казались они мне!

И я ставил себе целью, чтобы солдат в шинели, чтобы рабочий в куртке с пулеметными лентами, чтобы моряк в робе и бушлате были такими, как будто зал этот создан как раз для них.

В свое время два с половиной года я учился в низшем механико-техническом училище в Калязине. Моими товарищами были преимущественно дети рабочих. Ежедневно четыре часа я был синеблузником, столяром, слесарем и кузнецом.



Старый рабочий-путиловец. 1938



Старый рабочий. 1938

В годы первой мировой войны я служил чертежником-конструктором на заводе «Айваз». Жил в Лесном на квартире у рабочего этого завода, близко знал рабочих и их интересы.

Думаю, что это помогло мне понимать тех людей, которых я собирался изображать в картине.

В школьные годы со своим преподавателем И. М. Костенко я много бродил по деревням. Думаю, что это помогло мне понимать народ, крестьянина.

В мастерской я построил кабину для натуры. Два высоких подрамника с натянутым на них полузаписанным холстом были поставлены перпендикулярно к стене. По верху скреплены рейками. Несколько подвижных реек сверху поддерживали лампочки. Передвигая их, я мог компоновать свет, как угодно. Прозрачная калька, подвешенная снизу, давала любую степень рассеяния света. Близкие стенки кабины давали возможность организовать любые рефлексы, создавая полную иллюзию среды.

В кабине устраивался натурщик.

Я писал днем вечернее освещение.

Натура без наблюдения в движении, в жизни дает слишком мало. Если не созрело в душе то, что я хочу взять от натуры, результат получается жалкий.

Только тогда, когда образ построился, когда натура приближена к этому образу, когда она понимает, кого должна изображать, только тогда можно рассчитывать на удачу.

Натура устает скорее, чем пишущий художник. Она поникает, вянет, утрачивает всякую связь с образом. Мне постоянно приходилось поддерживать дух позирующего, вовлекать его в разговор. Это двойная работа. Необходимо было прибегать к посторонней помощи.

Натуру я искал главным образом в жизни. Это тоже труд. В левой части картины есть фигура высокого молодого бойца с перевязанной головой и с забинтованной рукой на перевязи. При виде В. И. Ленина он вскочил с обитого пурпурной тканью золоченого кресла. Кубанка с красным верхом упала на пол у его ног.

Эта фигура была узловым центром левой части композиции. Я хотел придать ей такую значимость величия и красоты, которая попирала бы царственную роскошь кресла, прикрытого его фронтовой шинелью.

Я нашел великолепную модель — пожарника, на полголовы выше меня. Бледный, с темными лохмами волос, в гимнастерке и обмотках. Все в нем было то, что надо.

Долго уговаривал, с час или, может быть, дольше, но когда привел, объяснил всю обстановку, поставил в кабине и начал работать, он решительно вышагнул из кабины, заявив, что такое занятие ему не подходит. И никакие уговоры не удержали его. У меня в душе все рвалось от досады.

Образ этого раненого бойца был высмотрен в жизни еще в те самые героические дни. Случайно нашелся натурщик, в котором с исключительной полнотой повторялось виденное в жизни. И я не могу сказать, что у него не хватило понимания. Скорее, у него не хватило дисциплины. Темперамент его не уложился в пару часов пассивности натурщика.

То, что мне удалось найти в дальнейшем для этой фигуры, можно было бы назвать «заменителями».

Понятно, что работа на «заменителях» требует слишком большого напряжения, воображения. Подобные случаи повторялись.

Я искал своих натурщиков по тем признакам, которые оставили о себе неизгладимый след в памяти о тех героических днях.

Старый печатник в очках запомнился мне по одной из демонстраций весной 1917 года. И вот я увидел его вновь — спустя двадцать лет, конечно, подобного ему, но я сказал себе: вот он! Так объединяла его с давно ушедшим образом общность профессии, классовое единство, причастность к революционной деятельности. Память не сохранила его имени и его рассказов, а война уничтожила записи, которые я делал, но это он, старый рабочий, печатник, который прошел долгий путь революционной борьбы, печатавший подпольные газеты, листовки и прокламации — мастер своего дела.



Появление В. И. Ленина на II Всероссийском съезде Советов. 1940

Тоже путиловец, который до иллюзии напоминал мне маленького, сухого, почти изможденного человека с красной повязкой на руке, державшего порядок в одной из колонн на похоронах жертв революции.

Или рабочий красногвардеец, так ярко напоминавший мне одного из тех, кого я когда-то встретил в рабочем патруле в одну из октябрьских ночей. Или белобрысый солдат, которого я встретил в нижнем коридоре Смольного.

Многие из них рассказывали мне о тех днях,— конечно, сами они в те дни были другими.

Работа над этюдами заняла всю зиму. Наконец, появился большой холст размеров предельных, какие позволяла мастерская.

Композиция строилась так: зритель находится как бы в президиуме. Горизонт несколько выше голов. Зал виден почти по оси.

Ленин, бурный, порывистый, стремительным шагом идет по красной дорожке, проложенной от входной двери к президиуму. Набегом развивающаяся перспектива дорожки внизу и столь же стремительный перспективный набег люстр, положение В. И. Ленина в композиции — посредине, под люстрами, давали мне возможность развивать в фигуре В. И. Ленина наибольшую порывистую напряженность.

В. И. Ленин взволнован. Он и его партия только что приняли на себя ответственность за судьбу стопятидесятимиллионного народа.

Мы теперь знаем, какими блестящими победами всемирно исторического значения ознаменован путь к построению социализма в нашей стране.

Но тогда капитализм всего мира бросал огромные силы на подавление революции.

Нужна была вся гениальная мощь воли и мысли В. И. Ленина, чтобы повести страну на путь этих великих побед.

А ведь Владимир Ильич был человек и, естественно, он волновался.

Я старался представить себе это волнение В. И. Ленина. И тогда становилась ясной вся титаническая мощь этого гения и его человеческая взволнованность.

Он воспринимает бурные приветствия революционного народа, но он не разменивает своего состояния на отдельные кивки и поклоны.

Его подлинный ответ на эти приветствия в том, что он принес народу, в том, что пролетарская революция, которой ждал и хотел народ, совершилась.

Так я писал по поводу своей картины в статье, напечатанной в «Ленинградской правде» 20 января 1940 года. Так думаю и сейчас.

Образ В. И. Ленина в картине центральный и первопланный не только по творческой идее, но и формально, по композиции. Я сосредоточиваю на нем все внимание зрителя. Именно он, прежде всего, мобилизует все силы восприятия.

Передний план картины занимает около пятидесяти фигур.

В этих фигурах я стремился обрисовать с возможной точностью те активно действующие силы рабоче-крестьянских масс, которые под руководством В. И. Ленина творили революцию.

Впереди рабочий, уже немолодой, видимо, умудренный опытом долгой профессиональной, революционной борьбы. Обмотанный пулеметными лентами, он пришел сюда, может быть, после штурма Зимнего. Рядом моряк, быть может, авроровец, развернул свою могучую обветренную грудь. Напрямик к В. И. Ленину шагнул пятидесятилетний солдат, которого оторвали от земли и бросили в пекло ненужной ему кровавой бойни. Это тот самый солдат, который не хочет воевать за своих угнетателей, но не выпускает из рук винтовку, не забывая, что она нужна ему в борьбе за его правду, и за этой правдой он пришел к В. И. Ленину.

В левой части — молодой раненый боец, о котором я уже говорил, и дальше — молодой рабочий, обнявший «мамашу» из далекой деревни. В глубине старый энтузиаст революции, напоминающий Тимирязева, и поднявшаяся на стул женщина с винтовкой.

Фигуры рисуются во весь рост. Естественный интервал между первым рядом кресел и президиумом (предполагающимся впереди, за рамой) без всякой натяжки позволял мне так решить композицию. Здесь все обращено лицом к зрителю — и В. И. Ленин, и народ. Нет вынужденных спин.

Повторяющий движение вперед ряд колонн обрывается далеко от переднего плана, что позволяет представить себе огромные размеры зала, наполненного народом, взволнованным встречей с вождем, возглавившим рабоче-крестьянскую революцию.

Непередаваемо то чувство, которое испытываешь, когда картину уносят из мастерской.

Успокаиваешь себя только тем, что еще можно вновь вернуться к этим людям, которых полюбил, как живых, некоторых, может быть, обидел, с некоторыми не договорил до конца.

И вот через семнадцать лет я снова возвращаюсь к этим героическим дням, к этим людям, в этот же зал Смольного, к образу великого Ленина.

Теперь задача другая. Я решил изобразить самый момент провозглашения Советской власти, момент, когда В. И. Ленин произносит исторические слова о том, что рабочая и крестьянская революция совершилась.

И я решил не выбирать для себя как для художника никакого исключительного места, никакой особенной точки, позволявшей как-либо особенно решать композицию.

Наоборот, я решил изобразить это величайшее историческое событие непосредственно от народа, с той точки смотрения, которую мог бы занять любой рядовой участник события.

Советский художник, обращаясь к теме народа, не является ни наблюдателем, ни тем более сторонним наблюдателем, ни судьей.

Он вовлечен в изображаемое им народное действие как равноправный его соучастник.

Он взволнован тем же волнением, что и народ, который он изображает, тем же революционным подъемом, если он изображает революционный подъем, тем же трудовым подвигом, если это под-

виг, той же любовью и той же ненавистью, если это любовь или ненависть.

И вот эта вовлеченность в действие, эта всенародность поставила перед художником сложные композиционные задачи.

Когда событие совершается волей народных масс, когда волнуется море людей, художнику некуда отойти, нельзя стать в сторону, чтобы получить узаконенное классическим каноном удаление. Нельзя построить свою картину по принципу «Афинской школы».

Художник неизбежно остается в гуще народной массы. И именно это я хотел передать.

Я не собирался ставить зрителя в положение счастливца. Ведь счастливцев, которые видели Ленина лицом к лицу, немного. Не меньшее счастье видеть вождя в неповторимый великий час свершения великих надежд вместе с ликующим народом, видеть глазами народа.

Композиция такого рода неизбежно вызывает образ переднеплановых фигур, трудно координируемых с глубинными планами, очень близкий передний план. Это неизбежно, и я пришел к выводу: в построении исходить именно из сознания необходимости создать ощущение действия, выходящего вперед, за раму картины.

Вторая трудность заключается в неизбежности изображения спин. Значит, спины нужно обработать так, чтобы они были столь же «разговорчивы», как и любое другое положение фигуры.

Наблюдая людей на митингах и собраниях, я установил, что даже в самый острый момент кто-нибудь повернулся к товарищу, торопясь поделиться впечатлением. Это важно, так как это обогащение.

Можно так построить композицию, что, изобразив лишь немного людей, создать впечатление огромной толпы.

Это очень хорошая композиционная система, и о существовании ее я знал и учитывал ее, приступая к работе над картиной. В предварительных эскизах я делал попытку так решить композицию. Лаконизм и сконцентрированность композиционных элементов могут дать блестящие результаты.

Но как бы прекрасно ни компоновалась морская волна, видимая сквозь узкое окно, вы все равно хотите увидеть море во всю его ширь.

Не случайно некоторые зрители в своих высказываниях выражали желание видеть композицию моей картины развернутой, продолженной еще шире. В картине участвуют около ста пятидесяти человек. С каждым нужно было поговорить особо.

Люди в некоторой части — те же, что и в первой картине.

Я считаю это закономерным. Ведь с момента, изображенного на первой картине, прошло всего несколько минут. В. И. Ленин успел лишь подняться на трибуну, переждать первые бурные приветствия и теперь сообщает съезду о совершившейся революции.

В этой новой картине я значительно полнее использовал и старый этюдный материал. Многие персонажи теперь заняли более значительное место, например, моряк-красногвардеец, старый печатник, путиловец. Некоторые, как например, раненый боец или старый профессор, вошли в картину в другом повороте.

К ним добавлено много новых, частью написанных по новым этюдам или наброскам, частью вписанных непосредственно в холст.

Мои усилия были направлены на то, чтобы в картине не допустить безликой толпы. Каждого я знаю в лицо. Каждый занимает свое место, никого я не могу вывести и, как кажется, никого не могу ввести.

Лобовая стена зала убрана лозунгами на красных полотнищах. Они укреплены на пустых золоченых рамах (портреты бывших хозяев вынуты из них).

Помост президиума стихийно заполнен массой людей, только что вернувшихся из Зимнего дворца, который взят бойцами революции. Временное правительство пало. Это они свергли его. Это об их подвиге сообщает съезду В. И. Ленин. Их много и в зале среди делегатов.

Фигура В. И. Ленина вырастает из народной массы. Гигантская, пылающая люстра сверкает над его головой.

Движение развивается из левой части картины.

Идущая слева волной толпа выносит на гребень женщину-работницу, готовую что-то крикнуть В. И. Ленину. В этой группе ведущая фигура — матрос с пулеметными лентами.

Хочется, кстати, сказать, что эти пулеметные ленты никогда не были украшением, так же как и алые ленты через плечо, как банты или как нарукавники. Они были прежде всего знаком принадлежности к революции. Они были призывом группироваться около них и вызовом врагам.

Впереди группы — тот же пятидесятилетний солдат с волосами и бородой цвета спелой ржи, который фигурировал в первой картине. Здесь же и раненый молодой боец. Сжав в руке кубанку с красным верхом, он опирается на то же обитое пурпуром золоченое кресло.

В средней части группы делегатов, видимых главным образом со спины, слева молодой рабочий. Весь обращенный к В. И. Ленину, он на миг обернулся к старику, которому помогает подняться со стула, как бы говоря: «Отец, видишь, что совершается!» Его жест продолжает высоко, почти вертикально поднятая рука человека в красном шарфе.

Справа молодой красногвардеец в черной перекрещенной пулеметными лентами куртке, женщина с простертой к В. И. Ленину рукой и мощный молодой солдат.

Наиболее сложна правая часть.

Высокий гребень человеческой волны выхлестывает на помост президиума. Красные полотнища знамен вздымаются к верхнему краю картины. Движение ведет фигура вскочившего на стул молодого рабочего, за ним — поднявшийся еще выше, стоящий, по-видимому, на парапете, другой пожилой рабочий, затем знаменосец, потом, уже на помосте — солдат и опоясанный лентами моряк-красногвардеец. Краем, образованным группой голов и рук, обращенных к В. И. Ленину, я хотел показать стихийную устремленность. Этот край образован снизу фигурой пожилого пролетария в промасленной синеватой спецовке. Впереди него молодая работница в красной косынке, затем обращенный к зрителю матрос и выше — от него до знаменосца — как бы гребень волны, перебрасывающийся в новую группу стоящих на помосте.

Верхняя и нижняя группы дополнительно связываются еще фигурой рабочего, по-видимому, только что вскочившего на помост. Его темно-синее пальто давало мне необходимую паузу и фон для той завершающейся знаменосцем группы, о которой я говорил. Справа она поддерживается группой, которая в правом нижнем углу начинается образом пожилой учительницы, держащей в руках носовой платок, и замыкается видимой во весь рост фигурой девушки и головой стоящего за нею студента.

В фигуре В. И. Ленина, в его жесте, обращенном вверх и вперед, эта волна как бы возвращается к народу.

Возвращение движения развито по-разному во всех частях композиции.

Я стремился выразить его и прерванным движением руки работницы в правой части картины.

Первоначально рука ее была вытянута. Теперь, когда она согнулась и замерла, как бы выжидая мгновение, чтобы вновь метнуться к В. И. Ленину, эта рука выполняет композиционную задачу возвращения движения. В средней части картины, где много неизбежных изображений спин, выражения лиц я заменил выражением рук. Ведь руки имеют дар выражения человеческих чувств. По-разному они все взметнулись к Ленину.

Композицию возвращения движения здесь начинает фигура красногвардейца со знаменем, подскочившего на помост у ног В. И. Ленина и обращенного лицом к народу. Ту же функцию выполняет и раскрывшаяся, как гигантский цветок, перспектива кваренгиевской люстры. Она сверкает в направлении жеста В. И. Ленина над залом, над народом.

Справа, как ракета, взвилась колонна и у самого верхнего края картины рассыпалась капителью. От ее основания также начинается встречное движение к В. И. Ленину. Эта группа дальнего плана, рисуясь в синеватой дымке, ограничена знаменами и фигурой путиловца, чуть мерцающего в полумраке своим вооружением. Дальше группа слегка понижается в общем силуэте, пространственно несколько отдаляясь столом президиума, за которым стоят ближайшие соратники В. И. Ленина, и здесь ее движения, встретившись с движением правой группы, выделяют фигуру вождя, всем своим строем устремленную к взволнованному морю людей.

Взгляд В. И. Ленина простирается как бы за пределы, очерченные рамой картины. Он охватывает весь зал, весь народ, всю сбросившую цепи старого режима Россию.

Работая над жестом В. И. Ленина, я должен был решить, на каком из них остановиться.

Поднятая рука зафиксирована в широко известных фотографиях как свойственный В. И. Ленину жест. Точно так же зафиксирована рука, вытянутая вперед, как и многие другие жесты Владимира Ильича Ленина, великого вождя и страстного трибуна.

При выборе жеста важно одно: на какой жест ложится мысль, в данную минуту выражаемая, и слова, в данный момент произносимые В. И. Лениным.

Важно было решить, с каким жестом в данной обстановке неповторимого часа, часа, исполненного небывалого пафоса, часа, открывающего новую эру в истории человечества, сольются слова:

«Товарищи! Рабочая и крестьянская революция, о необходимости которой все время говорили большевики, совершилась!»

Я много думал. Я старался представить себе душевное состояние Ленина в этот час. Я старался угадать, какой рывок жеста вызывается этим состоянием. Может быть, я несовершенно передал его, но суть его остается.

Вот в основном то, что художник хотел бы рассказать о своей работе.

Ленину посвящается

Образ Ленина с особенной силой волновал художников как образ великого вождя революционного народа, основоположника нового строя, развивающегося ныне в нашей стране, на которую обращены взоры всех народов мира, ищущих свободы и независимости.

Близились дни столетия со дня рождения В. И. Ленина, и творческие мысли художников, музыкантов, поэтов обращались к ленинской теме.

Готовилась выставка, посвященная Ленину.

К этому времени мною были написаны следующие работы на тему в основном «Ленин и народ»:

Речь с броневика. 77×112. 1930. Художественная галерея им. Т. Г. Шевченко. Алма-Ата.

В коридорах Смольного. 70×109. 1938. В мастерской художника.

Появление В. И. Ленина на II Всероссийском съезде Советов. 385×355. 1940. Государственный Русский музей.

Провозглашение Советской власти. 315×245. 1957. г. Арсеньев. Дворец культуры.

Аппассионата (У А. М. Горького). 210×230. 1961. Государственный Русский музей.

Аппассионата (Современники — строители коммунизма). 1965. Государственный Русский музей.

Приезд В. И. Ленина в Петроград. 1970. Подарена Баку в день пятидесятилетия Советского Азербайджана.

В мастерской профессора Штальберга, соседней с той комнатой, в которой я жил в 20-е годы, я продолжал работать над архитектурными конструкциями. Я проектировал школу и сделал попытку выполнить проект по принципу кубистического разреза, в котором масштабно сочетались и вся структура школы вообще, и ее внешняя форма, и внутреннее оформление. Это — с одной стороны; с другой — влияние новых веяний привело меня к композиции памятника Я. М. Свердлову на площади Свердлова в Москве. Я рассуждал так: площадь эта составляется и из элементов Древней, Московской Руси, и из элементов поздних, как Большой театр, и совсем новых, как универмаг или гостиница «Метрополь». Мне казалось уместно на этой площади поместить и сооружение самого последнего стиля — архитектурного

конструктивизма. Я дал свой проект на конкурс в Москве. Он принят не был, но мысль моя не остановилась на этом. В 1925 году в связи с общей увлеченностью работой над памятником В. И. Ленину, я был захвачен идеей памятника-маяка, памятника — мемориального зала. Он был замечен, и в конце 1960-х годов снова вспомнили о нем. В журнале № 4 «Советская архитектура» за 1969 год воспроизведен проект этого памятника-маяка, мемориального зала.

Это гигантский стеклянный куб, поставленный на сложную конструкцию ферм. Место его в Ленинградском порту. Куб этот представляет собой мемориальные залы, образующие музей В. И. Ленина.

Сдвоенные стеклянные грани куба содержат осветительную систему, и ночью куб может оказаться светящимся маяком, и на его гранях могут выделяться силуэты В. И. Ленина и герб Советского Союза. Радиомачты, устремляясь ввысь, передают радиограммы. В те времена еще не было громкоговорителей, и мы мечтали об органе и пароходных гудках, которые бы в известные часы исполняли Интернационал.

Тема Ленина меня волновала давно. Может быть, здесь уместно будет вспомнить о моих агитплакатах, в основном также посвященных теме «Ленин и народ».

Часть их осталась в эскизах, как например, эскиз «К победе нас привел ленинизм» (Государственный Русский музей). Другая часть была репродуцирована.

Все мои плакаты с изображением В. И. Ленина и революционных рабочих явились результатом страстного всматривания в кипучую жизнь, и хотя они уже очень давно, около сорока лет тому назад, исполнены, в некоторых случаях сохранили актуальность до сей поры.

Недавно в Америке издана книга Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир», где для обложки был использован мой плакат «Рабочих и Ленина объединила в своем пороховом дыму революция 1905 года». Молодежный плакат прозвучал на Всесоюзной выставке в Москве. В свое время, в 1925 году, он экспонировался среди других моих плакатов в Советском павильоне на Международной выставке в Париже и получил там большую медаль.

На выставке «Ленин в произведениях советской графики» в Москве и Ленинграде экспонировался плакат «Электрификация и Советы» и уже упомянутый «Рабочих и Ленина объединила в своем пороховом дыму революция 1905 года». Но что особенно было приятно, так это то, что на выставке графики оказалась автолитография, исполненная до Великой Отечественной войны,—«Ленин в Смольном». На ней изображен В. И. Ленин, беседующий с молодым рабочим.

Среди плакатов с образом В. И. Ленина были и другие, в которых выражались идеи ленинизма. На мой взгляд, удачен плакат к десятилетию Советской власти, на котором изображены работница и крестьянка и на фоне, линией — стороны жизни, в которых женщина принимает особенно большсе участие. Надпись: «Работница и крестьянка, берегите и укрепляйте завоевания Октября!»

Вот в кратком перечне то, что посвящалось В. И. Ленину.

Композиционный строй небольшой (около метра на полтора) картины «Речь с броневика», написанной в 1930 году, мне казалось, выражал идею. Картина неоднократно репродуцировалась в журналах, альбомах и отдельными листами. Дважды была увеличена до гигантских размеров для оформления в Октябрьские праздники. У Финляндского вокзала эта картина была включена в стенд, разработанный мною, и ее гигантский размер действовал с особенной силой, как я уже упоминал. В мерцающем вечернем сумраке привокзальной площади впечатление от картины для меня, автора, было особенно сильным, тем более, что написана она была рукою другого художника (Н. В. Свиненко, погибшего в период блокады).

Критика отмечала в те, тридцатые годы (М. Морозов, «Искусство», 1934, № 1) выразительность и значимость композиционного метода расположения народных масс группами, выхваченными метущимися лучами прожекторов.

Каждая отдельная фигура самостоятельна и в то же время увязывает собой данную группу со всей массой народа.

Это чувствовалось, и это я стремился в максимальной степени сохранить в композиции большого варианта.

Отмечалась также уместность и закономерность женских групп, в особенности группы справа от броневика. В первом варианте она была недостаточно выработана. Малый размер этого варианта, казалось мне, снижает его воздействие. И вот, когда представилась возможность сделать другой, надлежащего размера, я с энтузиазмом взялся за дело. Новый его размер был равен размеру уже написанной к тому времени картины «Аппассионата (Современники — строители коммунизма)», и вместе с нею она могла бы войти в триптих с «Появлением В. И. Ленина на II Всероссийском съезде Советов» в центре.

Я чувствовал необходимость в некоторых композиционных изменениях. Прежде всего, влекла гораздо большая, чем в прежнем варианте, обращенность В. И. Ленина к зрителю. И это сразу же вызывало необходимость в новых компонентах. Одному из группы моряков, стоящих на страже у броневика, я дал красное знамя. Оно взвилось вертикально и, продолженное лучом прожектора, создало патетическую, грозовую и торжественную среду. В этой среде тревожных вокзальных дымков и пламенеющих знамен В. И. Ленин своим утверждающим жестом выражает необходимость свершения социалистической революции, которую с такой страстностью жаждет народ. Предварительная композиция первого варианта малых размеров, строящаяся преимущественно на профильных движениях основных фигур, здесь получает другой динамический смысл — торжественного вовлечения зрителя в тот страстный порыв к революционному действию, который и объединяет народ и вождя. Бурная динамика события здесь не идет влево, как в первом варианте, а направлена уже прямо на зрителя, и зритель захвачен ею, вовлечен в нее и видит перед собою В. И. Ленина, возвышающегося на броневике, В. И. Ленина — вождя народа, вождя революции.

Фигура молодого рабочего с винтовкой, слева от Ленина, центрирует и держит внимание зрителя на образе вождя. Группа солдат-фрон-

товиков, стоящих на грузовике и обращенных к В. И. Ленину, образует как бы крыло, замыкающее композицию слева. Незримые группы за ними выражаются динамикой знамен, закрывающих горизонт. Их тревожный и победный порыв выражен в сложной группе народа у самой рамы, группе, которая имеет свою динамику и в то же время связывает зрителя с действием народа. Как мне кажется, мне удалось в большей степени разработать группу моряков, стоящих на страже у броневика с теми вертикалями сверкающих штыков и знамен, которыми выражена их революционность. Группа женщин поднимается на платформу грузовика, страстное движение их рук образует узлы у древка алого лозунга, которым они приветствуют вождя.

Все это как бы завершает композицию, и вся эта лавина торжественной грозовой взволнованности как бы входит в душу зрителя.

Картина эта, потребовавшая от меня немалых усилий, как кажется, заняла свое место на выставке, посвященной В. И. Ленину, получила весьма положительный отклик в печати (статья В. М. Зименко в «Правде» и статья М. Морозова в № 8 журнала «Искусство» за 1970 год) и в качестве государственного подарка, как сказано в письме заместителя Министра культуры РСФСР Е. В. Зайцева, «подарена от имени Совета Министров РСФСР народу Азербайджана в связи с пятидесятилетием со дня образования Азербайджанской ССР».

«Аппассионата»

Еще в 30-е годы я написал небольшую картину, которую рассматривал как эскиз будущей большой, даже, хотелось бы, грандиозной картины «Приезд В. И. Ленина в Петроград в ночь на 4 апреля 1917 года».

Это была первая попытка изобразить В. И. Ленина, слияние воли великого вождя революции с волей революционного народа.

До самого недавнего момента я возвращался к ней, вносил поправки и коррективы и, как говорили некоторые товарищи, иногда эти поправки и коррективы наносили ей повреждения, частично нарушая цельность изобразительной концепции. И я снова делал коррективы, учитывая эти замечания. Так до того момента, когда давнишняя мечта поставила меня перед возможностью осуществления этой темы в тех размерах, которые следовало считать для нее по крайней мере нормальными. Это было в связи с посвященной В. И. Ленину выставкой к столетию со дня его рождения.

А до того я написал две большие и многофигурные картины, выражающие тему «Ленин и народ». Это — «Появление В. И. Ленина на II Всероссийском съезде Советов» и «Провозглашение Советской власти».

На подступах к картине, написанной к столетию со дня рождения В. И. Ленина, я написал две вещи не очень большого размера, которые дали мне возможность углубленно разработать некоторые стороны будущей темы. Это «Александр Блок в рабочем пикете» и «Аппассионата». На второй картине изображен В. И. Ленин, Н. К. Крупская



Александр Блок в рабочем пикете. 1964

и Мария Ильинична Ульянова в гостях у А. М. Горького, они слушают сонату Бетховена в исполнении Исая Добровейна. Об этих работах я хочу сказать несколько слов.

Я никогда не был знаком с А. Блоком, но как поэта я узнал его еще в ранней юности, в период жизни в Петербурге и Петрограде бывал почти на всех его выступлениях. Каждый раз он до неузнаваемости менялся и все же оставался самим собою — Александром Блоком. Его стихи развили мои поэтические склонности и развили понимание поэзии. В годы Октябрьской революции я увидел и, разумеется, услышал его на поэзовечере, состоявшемся в конференц-зале Академии художеств, где он выступал в военной одежде.

Маяковский рассказал о встрече с ним у костра, обычного в те времена рабочего пикета на набережной Невы. И после концерта в конференц-зале мне не трудно было представить его солдатом у костра. Я знал, что Блок приветствует революцию.

Я изображал Блока идущим за революцией, автора «Двенадцати» и «Скифов», таким я его видел на вечере в конференц-зале Академии художеств. Некоторые образы «Двенадцати» вошли в композицию как образы времени. Я не иллюстрировал поэму Блока, но образы революционный держащих шаг естественно сочетались с образом поэта.

Этот взгляд, устремленный в безбрежную даль грядущего, был как бы символом его поэзии, его веры в революцию.

Он здесь, у костра, среди тех, кто совершил революцию. Он, поэт, выросший в сложнейшей предреволюционной обстановке. Он стал гордостью нашей культуры, культуры общества, строящего коммунизм.

Я считаю, что в этой работе мне удалось выразить пафос времени и его напряженность как в цвете, так и в композиции, и в образах изображенных людей.

И мне было приятно на встрече с товарищами в Москве, на моей персональной выставке выступление Юрия Дмитриевича Колпинского, так ярко отметившего черты этой работы, к которым я стремился.

Хочу вернуться к той небольшой работе, которую я начал раньше «Аппассионаты», но что-то меня в ней тревожило, и я хотел ее переделать.

Что-то нужно было доработать в ней.

Там действие происходит возле сфинксов, тех древних египетских сфинксов, которые стоят против Академии художеств. Около них часто бывает молодежь, и университетская и академическая.

Здесь все загадка. И сфинксы загадочны своей древностью, и небо, которое над Невой раскрывает всю свою космическую ширь, и всю свою загадочность.

Зарождаются загадки в душе молодежи и здесь вызревает их разрешение.

Жизнь — загадка. Наука и творчество — загадка. И надо много и упорно трудиться, чтобы разрешить эти загадки.

Загадку творчества нельзя понять с легкостью.

И филистер ее не разгадает.



Ленинградский пейзаж. 1936



Первомайское утро. 1944

Я не помню себя отдыхающим. Мои руки никогда не знали отдыха, мой мозг всегда был в действии.

Труд для меня был великой радостью!

По сути дела, эта работа является продолжением той, которая содержится во всем цикле, посвященном революционному народу.

Здесь эти люди в жизни. Их действия сейчас не связаны непосредственно с революционными действиями, и тем не менее они дышат ими, они на страже их.

«Революцьонный держите шаг!»

Мне кажется, что многие из них удались именно как образы революции в силу того, что почерпнуты из жизни, как и во всех моих работах, посвященных Октябрьской революции.

Кажется, за два года до этой картины я написал «Аппассионату» (210×230 см), о чем уже упоминал выше.

Перед столом, накрытым алой скатертью, Надежда Константиновна в кресле, закутанная клетчатым пледом. Через стол за нею Владимир Ильич, стоит, погруженный в звуки потрясшей его сонаты.

На самом переднем плане пианист в страстном увлечении исполняет сонату. Механика рояля сверкает от люстры, как бы передавая этими вспышками света патетическую страстность музыки. В глубине, у окна — Мария Ильинична и у правого края картины, в дымке папиросы — А. М. Горький. Я стремился к тому, чтобы передать напоенность пафосом звуков и в сосредоточенном лице Владимира Ильича, и в глубокой погруженности в музыку Надежды Константиновны, и в этих темно-голубых сумерках комнаты.

В стремительном жесте пианиста, в мгновенном взлете его рук, высекающих страстный аккорд, и в поблескивании деталей рояля — отражение звуков сонаты Бетховена. У меня появилась мысль о том, что само по себе слушание музыки, созданной великим композитором и столь глубоко взволновавшей В. И. Ленина, величайшего мыслителя и творца истории, в какой-то мере становится фактом общения с ним.

Слушая «Аппассионату» Бетховена, невольно сопереживаешь взволнованность В. И. Ленина.

Каждый слушающий погружается в глубины собственного духа, мерой Ленина определяет степень совершенного и степень своей готовности на подвиг как член общества, строящего коммунизм.

Вот это и послужило темой моей второй большой картины «Аппассионата (Современники — строители коммунизма)».

Современники

Люди, вырвавшиеся из будничного существования к революции, к строительству иной, новой жизни, как раз и были основным мотивом, приводившим меня к образу, к живописи. Эти новые люди, новые женщины — у станков, с напильниками, с книгами — вузовка, на стройке — строительницы в комбинезонах, в каком-то музыкальном, как бы струнном строе ткацких цехов, с винтовкой — на страже Родины — восхищали меня больше всего.



«Аппассионата» (Современники — строители коммунизма). 1967

Их здоровые молодые тела в общении с солнцем на пляже в «Радости жизни», их динамический энтузиазм в преодолении трудностей строительства первого метро и их торжество на физкультурном параде — все это неисчерпаемое жизнеутверждение, неисчерпаемое по богатству и глубине образов современности.

Образы нашей современности, постоянно вырастая и изменяясь на протяжении вот уже более полустолетия, неиссякаемо обогащенные мотивами задач этой современности, внушают художнику все новые и новые построения.

Если в 20—30-е годы советские девушки и юноши соревновались в стрельбе, что было ново и характерно тогда, как, например, в картине «Военизированный комсомол», то сегодня они прекрасны в лабораториях или за проектами новых конструкций, или за решением задач кибернетики, или за расчетом космического пространства.

Война изменила многое. По-видимому, «покорный общему закону переменился я». Поэтому несколько иначе написана мною большая картина «Бойцы вспоминают». В ней наиболее ярко сказались те изменения в моем рабочем строе, которые принесло мне время.

Их можно было бы определить как превалирование элементов специфически станковых, как усложненность объемно-пространственной трактовки изображения, как большую детальность в рисунке. Так было, но время все равно вызывало новые решения новых задач и не всегда успешно и не всегда результативно, но это постоянно волновало меня как художника. И в картине «В парке», и в картине «Встреча друзей» это сказывалось и в какой-то мере сказалось в картине «Племя молодое».

В этот период я работал над иллюстрациями к «Евгению Онегину», руководствуясь в основном мотивами «первого реалистического романа». Работа эта была связана с тем, что летние месяцы в течение чуть ли не четырех лет я провел вблизи Михайловского. И здесь я много видел нашей молодежи. Особенно впечатляющим был момент, когда эта молодежь, большой оживленной группой, как бы взволнованной приветствием великого поэта «Здравствуй, племя младое», проходила мимо того места, которое вызвало у Пушкина это восклицание.

То «племя младое», к которому обращался поэт, уже выросло в хороший густой сосновый лесок, но вот что удивительно: около этого леска вырастало еще совсем юное, почти младенческое, зеленое «племя младое», к которому подходим мы с теми же приветственными словами поэта.

Это трогает до слез. И я изобразил момент, когда молодая девушка-экскурсовод произносит слова поэта: «Здравствуй, племя младое». Это приветствие сейчас исходит от молодого племени наших современников. Они идут из экскурсионной базы в Тригорском к Михайловскому. Их много. И они разные и по возрасту, и по профессии, и по национальности.

Уже нет тех деревьев, у которых останавливался Пушкин,— но племя младое, зеленое — оно вечно. И взволнованные души молодежи осознают свою роль в истории.

Это была уже четвертая картина после войны на тему о молодежи. Первая — «В парке», картина, в которой мне хотелось передать радость и отдых молодежи в послевоенное время. Вторая — «Встреча друзей». В ресторане встречаются друзья, плечом к плечу сражавшиеся за Родину. Третья — «Бойцы вспоминают». Картина, которую я закончил уже как воспоминание о Великой Отечественной войне, а до того она строилась, как воспоминание о войне гражданской, о чем подробнее говорилось раньше. Потом вот это «Племя». И в дальнейшем зов к молодежи, зов к современнику настолько усилился, что я написал еще две вещи: «Звездное небо» и «Аппассионата (Современники — строители коммунизма)». Мне кажется, в последней картине много выражено того, что не удалось там дать,— образы современной молодежи. Конечно, не мне судить, но все же чувство современности в ней есть.



А. Н. Самохвалов. Фотография. 1960-е гг.

Думаю, что оно есть и в картине «Звездное небо», хотя пока эта картина не удовлетворяет меня полностью.

Я давно начал подготовку к этим двум картинам и постоянно с жадностью всматривался в образы живых, растущих, развивающихся. И рядом с ними — в образы тех, которые были для них примером, образцом, старшими собратьями и руководителями. В картину «Аппассионата» я ввел даже некоторых героев моих более ранних работ — «На страже Родины», «Девушка в футболке», комсомольца из картины «Военизированный комсомол». И хотя они значительно изменены иной обстановкой и частично изображены на заднем плане, иногда это мне кажется ошибкой, так как некоторые зрители равняют по ним, как по старым знакомым, и другие образы, а между тем это только вехи исторического развития образов нашей современности. В основном в картине фигурируют образы моих современников.

В рабочем клубе или Красном уголке возле мраморного бюста В. И. Ленина раскрыт рояль. Уже предвечерний час. Приглашенный пианист в память о Ленине исполняет любимейшее его произведение — «Аппассионату» Бетховена. Собрались все. Тут и руководители предприятия, и лица высших научных квалификаций — ученые, среди них человек, напоминающий Курчатова. И, может быть, приглашенные сюда летчики-космонавты.

В основе народной массы представители высококвалифицированных советских индустриальных рабочих. Руки рабочего с засученными рукавами в несколько беспокойном жесте выражают его внутренний переход от труда к восприятию музыки. И справа, и слева от него объединились группы рабочих. Среди них пожилая работница, строгая сосредоточенность которой свидетельствует о восприятии ею музыки. Ниже, в первом ряду сидящих, представительница советских индустриальных работниц — мать. Ее взволнованный сын потрясен музыкой, творящейся здесь, прямо перед ним. Они сидят почти у самой клавиатуры раскрытого рояля. И за роялем пианист, чем-то, может, напоминающий самого Бетховена, мощным ударом вызывает из музыкального инструмента потрясающие звуки сонаты «Аппассионаты», те самые, о которых В. И. Ленин сказал М. Горькому: «Ничего не знаю лучше «Appassionata», готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!»

Звуки, которые выражают порыв человека к великому действию.

Слева от матери группа женщин и девушек — техническая интеллигенция, без которой не обходится сейчас ни одно индустриальное предприятие. А за их спинами — инженерная молодежь и один физкультурник-динамовец. Правее, ближе к мраморному бюсту вождя, фигуры инженера, девушки-конструктора, летчика-космонавта и двух девушек у самого рояля как бы замыкают группу сидящих в первом ряду старших товарищей, среди которых один седой инженер и один Герой Социалистического Труда.

Все они потрясены и объединены звуками «Аппассионаты» и мыслью о Ленине, также пережившем эти волнения.

Лучи закатного солнца вспыхивают на складках их одежд, на их взволнованных лицах.

Жесты были в этой картине одним из важнейших участков композиционной работы. Разговор рук, нарастание их выразительности от жестов восприятия, углубления, жестов, характеризующих участников композиции, из взаимосвязи, до активного взмаха для мощного аккорда у пианиста — все это было предметом волнующей меня как автора разработки композиционного строя произведения и увлекало меня как художника.

А за окнами, в лучах предвечернего солнца — мощный портальный кран и очертания громадной современной стройки.

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

СОДЕРЖАНИЕ

Александр Николаевич Самохвалов

МОЙ ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Редактор А. Н. Тырса. Оформление Е. Б. Большакова. Художественный редактор Ю. И. Фрейдлина. Технический редактор Т. В. Смирнова. Корректор О. Н. Нечипуренко. Сдано в набор 7/IV 1976 г. Подписано в печать 3.III 1977 г. Формат 70×90¹/₁₆. Бумага мелованная. Печ. л. 20. Усл.-печ. л. 23,40. Уч.-изд. л. 23,257. Тир. 15 000. Заказ 3627. Изд. № 419369. М-14804. Цена 4 р. 71 к.
Издательство «Художник РСФСР». Ленинград, 195027, Большеохтинский пр., 6, корпус 2. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Гатчинская ул., 26.

4 р. 71 к.